OCIO, CULTURA Y ESTILOS EN Página/12 AÑO 1 • Nº 45 • DOMINGO 22 DE JUNIO DE 1997

Liliana Porter
Los juguetes metafísicos

Marvin Gaye
Póstumo y jazzero

RADAR

Peter Handke
Habla en exclusiva sobre su nueva novela

Teatro de La Plata
Las ruinas circulares

TIROS, LÍOS Y COSA GOLDA



SIMPLEMENTE SANGRE

- Adrián Suar explica la estética de la explosión
- Celuloide rojo: el cine policial argentino desde los 40 hasta hoy
- James Ellroy investiga el misterio de su madre asesinada

VALE decir

Papa
Míster Papa en La Habana

A pesar de los impedimentos legales impuestos por el gobierno de los Estados Unidos, los turistas norteamericanos se las ingenian para visitar Cuba. Para muchos de ellos, Cuba no es sólo la posibilidad de visitar un lugar "prohibido", hacer turismo sexual o descansar en sus playas, sino de reencontrarse con un viejo mito de su literatura: Ernest Hemingway. Cada lugar de Cuba donde estuvo Hemingway –escribiendo y disfrutando de uno de sus hobbies favoritos: la pesca– se ha convertido en objeto de culto y de peregrinación para los turistas, norteamericanos o no. Las autoridades cubanas han mantenido en perfecto estado (como si fueran pequeños museos) los sitios en los que vivió Hemingway. En el barrio histórico de La Habana está el hotel Ambos Mundos (reabierto en febrero último) donde en una habitación del quinto piso se hospedó Hemingway entre los años 1932 y 1939. Luego de visitar la habitación, los turistas se dirigen al bar a tomar los "mojitos" que tanto gustaban al escritor y que volvieron famosos a lugares como La Bodeguita del Medio y El Floridita.

En 1939, Hemingway se mudó a una villa campestre, la Finca Vigía, ubicada en un cerro en la localidad de San Francisco de Paula, y desde donde se puede observar panorámicamente la ciudad de La Habana.

Los visitantes no pueden ingresar a la casa, pero pueden mirar por las ventanas desde donde se pueden observar los nueve mil volúmenes de su biblioteca, afiches de corridas de toros y cabezas de impalas y otros animales que el escritor cazó en safaris por Africa. En las afueras de la casa, unos vendedores ambulantes venden a los turistas llaveros con el rostro de Hemingway.

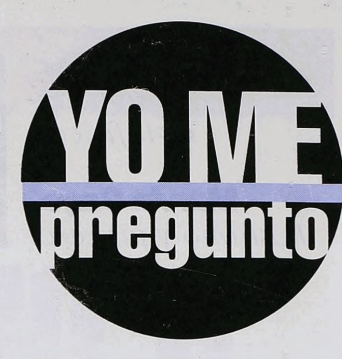
Para el ama de casa



En los años 50 cundió una moda publicitaria con dibujos de amas de casa reclamando por los novedosos electrodomésticos que surgían en el mercado con fuerza avasallante. Heladeras, licuadoras y lavarropas eran promocionados con el mismo mensaje: "Señora, usted no puede dejar de tenerlo". Pues bien, una agencia alemana de publicidad ha lanzado una campaña imitando esas publicidades de los 50, sólo que el producto promocionado es un sex-shop que acaba de abrir en Frankfurt, dirigido exclusivamente al público femenino y llamado Inside Her (Dentro de ella). Los avisos apelan al mismo tipo de ama de casa pero, en vez de sostener un bizcochuelo bien horneado en sus manos, la dama en cuestión muestra un vibrador y un pene artificial. El slogan dice: "Ninguna mujer puede sentirse bella y radiante si su familia está incompleta". El ama de casa, por su parte, agrega: "Mi marido asegura que todo lo pequeño es elegante. Pero algo un poco más grueso es también muy práctico". Y pensar que Frankfurt es la ciudad natal de Goethe.

El lado oscuro de Oz

Parece ser que no alcanza con que Xuxa sea diabólica, y que los Beatles repitan vaya uno a saber por qué "number 9" al final de una canción. Los fanáticos de Pink Floyd no se quieren quedar atrás en esto de encontrar mensajes ocultos. Algunos afirman que si se empieza a escuchar el disco *El lado oscuro de la luna* (de 1973) en el momento en el que el león de la MGM ruge por tercera vez al comienzo de *El mago de Oz* (de 1939), son numerosas y asombrosas las coincidencias y sincronías entre las imágenes y la música, al punto de parecer una banda de sonido de la película. Así, la canción "Daño cerebral" suena mientras el Espantapájaros canta "Si tan sólo tuviera un cerebro". La estrofa "Balanceado sobre la ola más grande" es cantada en el momento exacto en el que Dorothy (Judy Garland) se balancea sobre una cerca, y la canción "En la huida" empieza cuando Dorothy cae de la cerca. El disco termina con los latidos de un corazón que suenan en sincro con, oh sorpresa, el momento de la película en que Dorothy acerca su oído al flamante corazón del Hombre de Lata. Un vocero de Pink Floyd desmintió que el grupo compusiera el disco con la película en mente. Estos son apenas algunos de los ejemplos que los floydeanos exponen y discuten en Internet (para más información ir a: *www.xnet.com/~arkiver/synchro.shtml#rainbow* y *www.chelmsford.com/home/aharm/woodsotm.html*). En breve se anunciarán las fascinantes coincidencias entre *Lo que el viento se llevó* y el último de Thalía.



¿Por qué el Loto siempre se lo gana otro?

Porque si no, no rima.
Garcilaso, de Flores

Por lo que dice el proverbio chino: hay que tener flor de lorto.
Juan Manuel Bulls

Elemental, Watson: porque yo nunca juego.
Ahorrativo, de Wall Street

Esa es la primera sensación de la lotoparanoia. Después empezás a creer que todos ganan menos vos.
Doctor Casey

Porque hacerse esta pregunta es yeta.
El conejito de la suerte

Porque la suerte está echada y en mi casa no hay sofá.
María Paula, de La Pampa

Siempe se lo hanan lo`oto.
Mongui, de Vieytes

Porque siempre hay más otros que uno.
Beto el Descalzonado

Loto solo por otro, no lo soporto.
Los Loros Sonoros

Y a ustedes, ¿qué carajo les importa?
El señor Otro, de Rosario



Para el próximo número: ¿Por qué la tele no empieza en el canal 1?

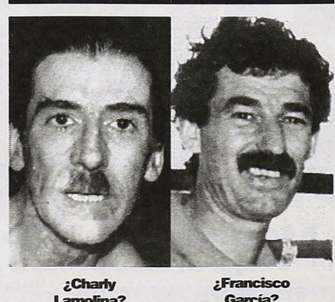
Objeto de la semana
CAPU-CHONGO



Antes de sumirse en sus encarnizadas batallas con las tribus vecinas, los zulúes debían introducir sus prominentes miembros en el más que eficaz Capu-Chongo, para evitar incómodas erecciones y eyaculaciones que entorpecieran su performance en el desarrollo del combate. Dice la leyenda que, en realidad, el Capu-Chongo fue inventado por la celosísima esposa del líder Shaka-Zulu, que al parecer promovía beligerancias con las tribus vecinas para irse de joda. La pobre esposa fue víctima de su macabro invento: hasta el día de hoy lleva en sus entrañas el incómodo objeto. Shaka-Zulu, mientras tanto, feliz de la vida.

Encontró el objeto: Tataia

SEPARADOS AL NACER



¿Charly Lamolina? **¿Francisco García?**

COMUNIQUESE CON RADAR

Para contestar el *Yo me pregunto*, o para proponer el *Objeto de la semana...*

FAX: 334-2330
e-mail: pagina12@ba.net



Alemania es mujer

Por ALAN PAULS "No conoces el alma alemana", dice –como quien amenaza– un personaje de *Los nibelungos*, poco antes de que la leyenda heroica filmada por Fritz Lang se desbarranque en una orgía de sangre y de fuego. La frase, dicha por los ojos desmesurados por los que habla el cine mudo, repta por las espaldas del público como un escalofrío. Hace rato que terminó la primera parte, *La muerte de Sigfrido*, la misma que el Teatro Colón estrenó el 25 de octubre de 1924, cuando acababa de salir de los estudios de la UFA. La segunda, *La venganza de Krimilda*, recién está entrando en calor. La gente lleva ya más de tres horas en el teatro, hechizada por la estética bizarra del mito, pero aun así, ¿quién se atrevería a levantarse de su butaca y decir que sí, que *conoce* el alma alemana? A esa altura del maratón Lang (cinco horas), es cierto, algunas pistas fueron apareciendo: el coraje del rubio Sigfrido, su infantil propensión al deporte y la guerra, el carácter musculoso de sus entusiasmos, ese estilo heroico-näif, la pureza racial de su amor por Krimilda. Sólo que ese catálogo de noblezas aparece ensombrecido desde el vamos, irremediablemente.

Ahí está la amazona Brunilda, oscura y sedienta, despojada del hombre que la sedujo (Sigfrido) y condenada a vivir con un esposo equivocado. Ahí está Gunther, su marido, el rey débil que pasea su impotencia de héroe moderno por un mundo que todavía no vivió lo suficiente para ser capaz de apreciarla. Ahí está el asesino de Sigfrido, Hagen Tronje, brazo armado de esa pareja contrahecha y fiel ejecutor de las órdenes que Brunilda –ventrílocua consumada– imparte por boca del rey. Si Gunther y Brunilda sólo fueran la imagen invertida de Sigfrido y Krimilda, no habría razón para sobresaltarse: a la luz de la experiencia del nazismo, *Los nibelungos* funcionaría como un film de propaganda anticipada. El problema es que Gunther el débil y Brunilda la amazona son shakespeareanos; traicionan y derraman sangre: destiñen. Toda la economía heroica se trastorna: el alma alemana nace *mezclada*.

"No conoces el alma alemana": esa ominosa advertencia aparece cuando la mezcla, más que un simple estado de la epopeya, es su verdadero devenir, un devenir ciego y excéntrico, y cuando todos los puntos de referencia de la primera parte del film (el castillo de Worms, la corte burgundia y sus jerarquías, la familiaridad de un *heimat*: una patria) han sido barridos por el viento salvaje del desierto. Para vengar la muerte de Sigfrido, Krimilda sella una alianza inaudita y se casa con Atila, rey de los hunos. Un hijo acaba de nacer de esa boda contra natura. ¿Qué mejor, para celebrar la maternidad de Krimilda, que invitar a Gunther y su corte a su patria *política*? Esa región de nómades y de polvo no es sólo su tierra de asilo; es el escenario perfecto para su complot. La rubia Krimilda tiene ahora los ojos de Brunilda, su antigua rival, y también su talento para la maquinación y su formidable pasión monomaníaca. Es una mujer poseída, una zombi.

Si la primera parte del film seguía los pasos de Shakespeare, con sus intrigantes, sus grandes traidores y su logística sexual, la segunda está habitada por el fantasma de Heinrich von Kleist, el maestro de la guerra. Krimilda es Pentesilea, la mujer-guerra, capaz de arrastrar a dos reinos enteros en la línea de fuga de la destrucción. "Quiero al asesino de Sigfrido", repite una y otra vez con sus ojos de autómata, en los breves respiros que median entre batalla y batalla, con la corte de Gunther acorralada en la sede de Atila y los hunos afuera, armados con arcos y flechas, esperando una orden.

¿Y si el alma alemana fuera mujer? No son los hombres, por lo pronto, los que salen bien parados del film de Fritz Lang. Por poderoso que sea, Sigfrido también tiene sus debilidades fatales. Una: acepta lo inaceptable (ser vasallo de Gunther) para obtener a Krimilda. La otra es su talón de Aquiles, que en este caso es el omóplato de Sigfrido: una zona minúscula en la espalda que, tapada accidentalmente por una hoja de tilo, la sangre del Dragón no alcanzó a impregnar con su tintura invulnerable. El rey Gunther, a su vez, es un falso rey, un impostor contemporáneo. Demasiado pensativo, demasiado inmóvil, demasiado perplejo: una suerte de Hombre sin Atributos pero con corona. Atila, por su parte, desmerece sin perdón la fama con que lo preceden los manuales de historia: versión primitiva de Gunther, el rey de los hunos dilapida su papel en una paternidad desconsolada, lejos del campo de batalla, absorto en el hijo que Krimilda no vaciló en sacrificar para consumar su venganza. Salvo él, todos los hombres del film mueren a manos de otros, bajo la espada, la flecha o el fuego. Sólo las mujeres –sublime privilegio– mueren por mano propia: Brunilda, asesinado Sigfrido, se suicida con veneno, y Krimilda se extingue por la sola intensidad de su pasión satisfecha, en esa convulsión de éxtasis que la sacude cuando contempla, por fin, la cabeza cortada de Hagen Tronje.

Vidente y mediúmnica, muerta viva y guerrera, la Krimilda de *Los nibelungos* prefigura la mujer-autómata de *Metrópolis* (1926), musa del caos y de la insurrección obrera, y ya insinúa el puñado de intuiciones políticas que recorren casi toda la filmografía alemana de Lang. Fenómenos como la posesión, la ocupación de cuerpos y almas, la ventriloquia o la hipnosis, que cristalizan en *El testamento del Dr. Mabuse* de 1934, pueden sonar como caprichos vagamente irracionales, pero sólo a condición de pensar, como Lang a principios de los 20, como Roberto Arlt unos años después, que lo irracional es el libro donde se leen las vísperas del porvenir, el horizonte experimental en el que fermentan las formas futuras, a menudo atroces, de lo político. R

Sumario

Dar en el blanco

Empezó siendo una variedad diferente de galancito ("el nabo querible", según sus palabras). Decidió ser productor y se convirtió en héroe por afano de Poliladron y el hacedor de Verdad Consecuencia y Carola Cassini y siguen los proyectos. Días atrás tomó por asalto la pantalla grande, con Comodines. Y éste parece ser apenas el principio de la explosiva historia de Adrián Suar, también conocido como El Hombre Que Sería Rating.

POR RODRIGO FRESÁN Cuesta poco –demasiado poco– pensar en la vida de Adrián Suar como si se tratara de un programa de televisión producido por Adrián Suar. "Un producto digno... Un producto noble", como le gusta decir a él. No una película producida por Adrián Suar. Todavía no. Porque, con veintinueve años, la vida de Suar se organiza mejor en capítulos semanales interrumpidos por avisos. El programa en cuestión bien podría llamarse *Estar en el Aire*, o *Volvemos a Estudios*. Una comedia-dramática-de acción a transcurrir dentro de un canal de televisión. El afuera o la sola idea de exteriores no existe. Las sombras de la realidad tampoco. Nada más que La Luz, ese resplandor al que Suar se refiere con mirada soñadora, como si fuera víctima propicia de un éxtasis religioso. O de un arrebato místico. O –sus palabras otra vez– "El Polvazo".

"Yo soy consciente de que mi vida hasta ahora daría para un buen programa de televisión. Tiene muchos picos y puntos de interés. Una buena trama. Yo estoy interesado en mí", explica Suar.

EL PILOTO. El primer capítulo de todo el asunto abriría con un Suar viejo y feliz recordando sin ira pero con muy buena memoria a un Suar que nació en 1968 en Queens (N. Y.), hijo de un célebre tenor de la colectividad judía y de una madre actriz.

"Nací mono en el horóscopo chino", precisa Suar en casi todas las entrevistas que le hicieron y en casi todas las que le van a hacer. "Y, en esencia, soy un monito. Me cago de risa, voy jodiendo por la vida", me dijo un par de años atrás. El principio del principio ya tiene aires legendarios y, sí, bien comerciales. El mono se hace la rata y va a lo de la palomita. Veamos, sintonicemos.

"Yo nunca fui un chico televisivo, si bien me crié en la televisión. Veía los mismos programas que todos y jugaba a las mismas cosas que todos. Nunca fui un adicto. Yo tuve una vida de barrio y de atorra. No, no me hice la rata *para* ir a trabajar a la tele. Que quede claro: me hice la rata y de pedo fui a Canal 9. No sabía que estaban buscando o tomando pruebas a actores ni nada por el estilo. Lo mismo podría haberme escapado a Karim, ¿entendés? A mí esto de ser actor... Bueno, en realidad, siempre fui *el* actor del colegio. San Martín, Belgrano..., a la hora del casting todos eran míos. Salvé unas cuantas materias con eso de actuar. La cuestión es que fui ese día al 9. Eran las ocho de la mañana y en el bar de la vuelta del canal había cuatro gatos locos tomando un café. Yo quería entrar para ver cómo carajo era eso de la televisión. Estaba con unos amigos y nos rebotaron y yo me paré frente a un tipo y le grité: *¡Pero por qué no nos dejan entrar! ¿Qué se necesita para entrar a un canal? ¿Acomodo militar?* Textual. Te lo juro. Año 1981. Fui un verdadero revolucionario en eso. Caí simpático, tenía doce años y el tipo al que le enchufé mi discurso era guionista y parece que andaban buscando un pendejo para un programa de Bredeston y Cárpena. Me tomaron una prueba, me eligieron y lo hice. ¿Cuántos años llevo frente a las cámaras? Quince, casi dieciséis años."

EL PRODUCTO. ¿Qué tipo de producto es Adrián Suar? Todo parece indicar –a partir de sucesivas entrevistas a lo largo de los años– que Suar, como producto, no se modifica, que sigue siendo el mismo, que si salió bien para qué vamos a cambiarlo. Un rápido repaso a la vida y obra del protagonista contribuye a esta idea de que lo que cambia es la trama pero el protagonista se mantiene igual. No en vano, a la hora del género de acción –*el* género de Suar, o uno de los géneros de Suar, el otro elegido es la comedia dramática– no es casual que su actor favorito sea Mel Gibson, otro prota-

"**Comodines** es **pura** y exclusivamente una película de género, del mismo modo que **Poliladron** es una serie de género. A mí, la verdad, las explosiones me **calientan**. Es como un orgasmo. El cine de acción es un terreno tan **virgen** en la Argentina. Y a quién no le gusta meterse en terreno virgen y tener un **orgasmo**, ¿eh?"



gonista que no cambia demasiado, otro producto que primero va él y después el argumento. Así, los otros programas en los que participó Suar con mayor o menor protagonismo siempre tuvieron una constante: Suar. Y Suar los recuerda del mismo modo en que otros recuerdan cumpleaños. O funerales. O, simplemente, temporadas de televisión. La distancia que va de niño plateado a chico de oro.

"Se llamaba '*El papá de los domingos*', el programa con Bredeston y Cárpena. Gran título para salir en gira. Después vino una novela con Mayorano, otra con Calvo. Y un programa infantil donde yo aparecía todo vestido de plateado. Una cosa bochornosa. Eramos tres. Yo hacía de *Fel*, otro hacía de *Ici* y otro de *Dad*. ¿Cazás? Hermoso. No podía ir al baño porque el trajecito te lo abrochaban hasta acá."

Después, Suar empieza a ser Suar en serio. Suar empieza a ser reconocible. Uno de los posibles Suar, al menos: *Pelito; Sólo se trata de vivir; Los otros y nosotros; Tal para cual*; la antológica escena final del primer episodio de *La banda del Golden Rocket* donde Suar caminaba solo por la playa leyendo una carta donde su novia le comunicaba no va más, que ya fue. Todas y cada una de esas pantallas lo presentan a Suar como eficaz figurita difícil y antiheroica, en un medio donde todos quieren empezar siendo héroes.

"Yo sé que, como actor, tengo dos o tres yeites que me van. No es lo mismo yeites que tics, y mis yeites tiran para el lado de la comedia, la comedia dramática. Billy Cristal en *El cómico de la familia*... por ahí va. O las historias de Woody Allen. Las raíces judías, además. Ser productor, al menos en mi caso, tiene pura y exclusivamente que ver con la raza. Hollywood es judío y punto. El tema del héroe, del Nene Carrizo... Bueno, el héroe es, socialmente, mucho más aceptado. Cuando hacía '*La banda*' yo me daba cuenta de que me miraban por la calle con cara de *¿Pero éste será boludo de verdad?* La gente se come la tele, se la morfa. No le gusta reconocerlo. Pero se queda con la primera imagen y juzga desde ahí."

Suar optó por la otra: empezó como antihéroe, como "nabo queríble". Y cuando todos estaban tranquilos y no esperaban ninguna sorpresa, Suar se hizo productor, para así poder producirse como héroe.

EL PRODUCTOR. Pergolini, Repetto, Tinelli... La estrategia del apellido como marca registrada y la imagen del productor como animal glamoroso. Raza vieja pero camada novedosa. La idea de que también se puede querer ser productor de televisión cuando uno sea grande.

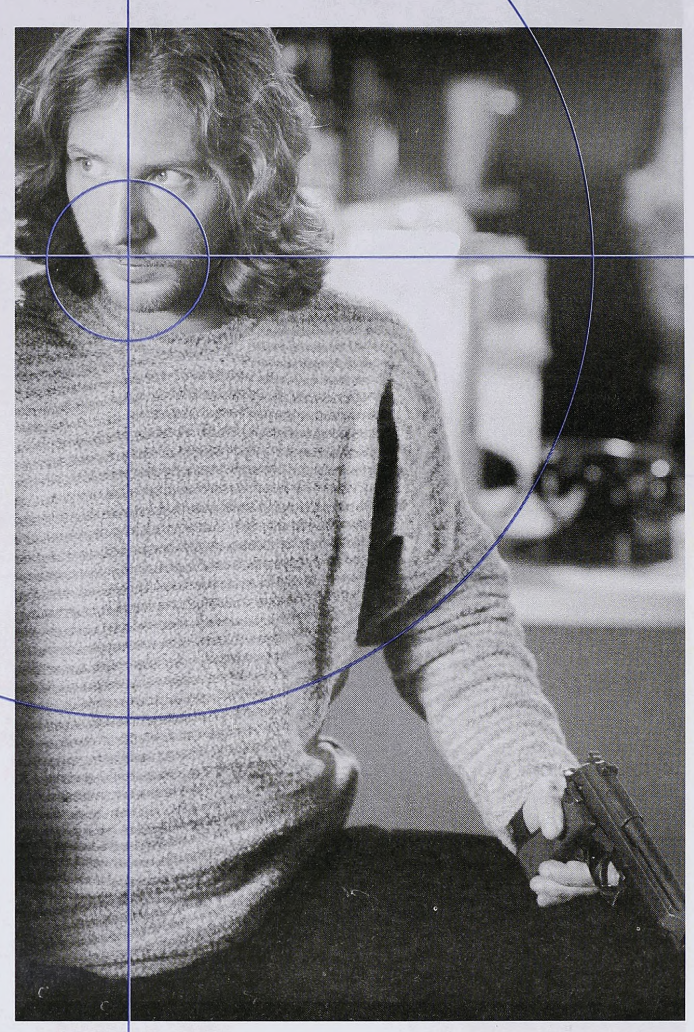
"Pero yo estoy un poco en otra parte. Yo soy el único de todos ellos que labura con los géneros, con la narración. Polka produce los programas artísticos y de ficción. La ficción somos nosotros. Ellos hacen de ellos."

A continuación un Suar-mix basado en declaraciones del 95 (cuando el productor recién empezaba, en la pantalla chica), y del 97 (ahora, que debuta como productor de pantalla grande); la gracia y el chiste están en que no se nota la costura.

"Yo muchas veces me peleo con el personaje de productor. Tengo conflictos porque la ley del productor pasa, primero y principalmente, porque los números *tienen* que cerrar. Si no cierran, chau. El pelpa del choto. El productor. No es fácil, pero la televisión no me ganó todavía. La televisión te gana cuando te come el sistema, cuando empezás a hablar en tercera persona de vos mismo. La tele es como el diablo, que te va tentando. Se lucha contra eso constantemente, nunca se para de luchar. Yo no me la creo. Me creo la otra parte: la de generar un producto digno. Yo siempre trato de ver todo como una profesión y como una fuente de trabajo. No voy a negar que me produce cierto orgullo producir programas que van bien y que al mismo tiempo se diferencian de la media y de lo que el medio habitualmente propone. ¿Cómo llegué? Llegué de pedo y llegué por mi raza. El judío es productor por naturaleza. Yo creo que la clave está en haber entrado en la producción. Ya lo dije, la figura del productor es difícil pero también es más cínica. Yo trato de ser un productor sin tics, del mismo modo que nunca fui un actor con tics. A mí la idea de un actor divo no me va. Yo los echaría a todos. Tarjeta roja. Pero no es fácil. Y la gente no se enamora de los actores, se enamora de los personajes. Llegás, andás bien, salís a la calle, las minas se te tiran encima, dicen que sos el amor de sus vidas. Y un día desaparecés... Hay actores y hay productores convencidos de que el mundo es un inmenso televisor. Pero la gente tiene sus quilombos. Te miran un rato. Te dicen: *Te sigo desde que eras chiquito, cómo creciste, te pusiste de novio con esa chica tan linda.* Y un buen día te apagan. Fuiste. Pero la televisión siempre da revancha. Yo he pasado por malos momentos. Yo soy muy crítico con lo que hago y me he dado cuenta de que, por una o por otra,



"Ser **productor**, al menos en mi caso, tiene pura y exclusivamente que ver con la **raza**. Hollywood es judío y punto. Cuando hacía **La banda del Golden Rocket** yo me daba cuenta de que me **miraban** por la calle con cara de *¿Pero éste será boludo de verdad?* La gente se morfa la tele. Se queda con la primera **imagen** y juzga desde ahí."



el público nunca se equivoca. El cliente siempre tiene la razón. No sé si hay programas *malos*, por más que a veces veas cada mierda reventando el rating. No sé, en serio, yo creo que la gente nunca se equivoca. Aunque decir eso... Me acuerdo de la Plaza de Mayo llena y de la gente gritando el día de la recuperación de las Malvinas... Yo no fui. Yo estaba grabando *Pelito*".

PELITO. ¿Dónde termina Suar y dónde empieza su pelo? La primera vez que lo entrevisté, Suar no dejaba de peinarse. En *Comodines* hay una larga escena/homenaje a su cabellera. ¿Qué pasa?

"Quisiera hacer una aclaración al respecto: no es que yo me peine mucho el pelo; yo lo *toco* mucho. Hay una diferencia. Es un tic nervioso, sobre todo cuando lo tengo largo. No soy responsable. Ningún jurado me condenaría por eso."

EL EXPLORADOR. No hay enigma del tipo huevo/gallina. Primero fue el productor y enseguida el héroe. *Poliladron.* El placer de la explosión, de hacer volar las cosas. El poco discreto encanto de la nitroglicerina y el efecto especial como medida de jerarquía. A Suar las explosiones lo calientan.

"Resulta imposible escaparse a las pautas del género policial de acción. Y hasta puede ser peligroso. *Comodines* es pura y exclusivamente eso: una película de género, del mismo modo que *Poliladron* es una serie de género. A mí, la verdad, las explosiones me calientan. Es como si ¡aaaaaaaaaaaahhhh! Un orgasmo. Y el cine de acción es un terreno tan virgen en la Argentina. Y a quién no le gusta meterse en terreno virgen y tener un orgasmo, ¿eh? Yo especulo un poco con eso."

A él le rebota y a vos te explota.

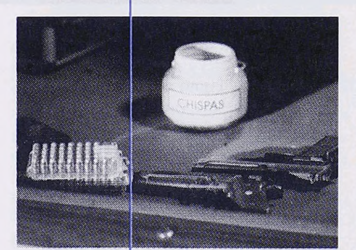
EL GENERO. "De acción", repite Suar una y otra vez. Le pido cinco películas clave del género y me ofrece dos: *Morir y vivir en Los Angeles* y *Los cazadores del arca perdida.* Después sigue solo:

"Los Coen me encantan. Tarantino es un bandido. Está sobrevalorado..., no es Hitchcock. No es un Alfredo ni por putas. Grandes diálogos, sí. Me parece que Gibson es el mejor actor, ya lo dije. Y Bruce Willis. Es tan carismático, el hijo de puta. Me parece. De Schwarzenegger ni hablar. No es malo, cumple. Pero la verdad que Arnoldo no nos salió bueno. Ya sabés, escena con productor norteamericano al teléfono: *Te mando a Arnoldo, costó mucho dinero, tenele paciencia, después llamame.* Y entonces corta rápido el teléfono y se caga de la risa".

EL PLAYER. "Ahora me miran diferente. Nada que ver. Llega un punto en que uno empieza a dejar un poco de pedir perdón y eso es lindo. Al principio uno tiene veinticuatro años y es el recién llegado y el más joven y el que tiene que pagar el derecho de piso. A mí nunca me dijeron pendejo de mierda, siempre me miraron mucho. Pero aun así, al principio te cuesta creértela y creerte. Aunque ahora, en el medio, la juventud empieza a ser un valor atendible y la verdad que algo de orgullo y de responsabilidad siento al respecto. Yo siempre digo que uno puede tener poder *sobre* y poder *de.* Yo prefiero el poder *de* y es el poder que tengo. Eso y saberme un poco parte del asunto, seguro. Al ser tan pendejo y ser un poquito lúcido, uno tiene la posibilidad de poder distribuir un poco las fichas."

EL JUEGO. El tablero es Pol-Ka, su productora. Las fichas son, por ahora, *Poliladron, Verdad Consecuencia* y *Carola Cassini.* En cualquier momento llega *Rodolfo Rojas, D.T.*, protagonizado por Carlos Calvo y contando la historia de un quebrado futbolístico. Calvo como parte Nick Nolte en *El príncipe de las mareas* y parte Kevin Costner en *La bella y el campeón* o *Tin Cup.* Detalle atendible: los dos primeros programas producidos por Suar tienen nombre de juegos infantiles. Los dos segundos giran alrededor de la idea del deporte. La idea del juego, de salir a la cancha o de apretar el acelerador a fondo. Ficciones. En los programas de Suar no existe la menor necesidad de compaginar la ficción de los personajes con la realidad de los teleespectadores. Las cosas por su nombre. Cada cual atiende su juego. A la hora de un credo, de un mandamiento, de una médula existencial para los productos del Clan Suar, Suar no duda: "Cero moralina".

LA GENERACION. Suar soporta la idea de que lo ubiquen en el marco de una generación pero no le causa demasiada gracia la letra X y el discurso entre admirado y acusatorio de una juventud haciendo la guerra de los negocios, en lugar de la paz de las utopías. No se siente yuppie ni se quiere sentir. "Si es joven es ser transgresor, yo soy transgresor. Mi transgresión es laburar", dijo alguna vez. Y ahora agrega: "A mí las preguntas alrededor de la política me van. Hasta ahí me va, me las banco. Lo que no soporto son las preguntas donde, automáticamente, me ponen a mí por encima de toda mi generación. Me hincha los huevos".



LA DEGENERACION. Pero más le hincha los huevos que se metan con su vida privada, con los capítulos secretos de esa serie que se llamaría *Estamos en el aire*, o *Volvemos a estudios.*

"No me copa nada. Y no hay modo de evitarlo. Lo único que se puede hacer es entrar poco en el juego. Pero entrar lo menos posible, lo justo y lo necesario. Yo ahora estoy tranquilo de que mi vida amorosa no esté intrínsecamente ligada con el terreno profesional. A veces pasa. Y es feo. Todo al mismo nivel y a la misma altura. Pero es ley de juego. No hay que hacerse mucha mala sangre. Hepatalgina y a otra cosa. La cuestión es que las flores siempre vienen acompañadas de los soretes. Peor es que te vaya mal. Porque después pasa lo otro: no tenés éxito y te preguntan si estás laburando, te dicen que hace tiempo que no te ven, te preguntan por tu vieja. Cuando en el medio te preguntan por tu vieja es que no tienen para preguntarte otra cosa. Es el fondo. El día que te preguntan por tu vieja es lo mismo que si te estuvieran echando del laburo."

EL MIEDO. A Suar le gusta narrar con sueños. Le parece muy divertido. Tan divertido como ese recurso de *Poliladron* tanto más atractivo que una buena explosión: la estrategia del malhechor VIP. Gente famosa –no necesariamente actores– haciendo del malo de la serie, famosos vaciando cargadores o volando por los aires. En *Verdad Consecuencia*, la idea de someter a sus personajes a la ciénaga de lo onírico y a ver qué pasa. "Poner ahí lo que no se puede poner dentro del plano de lo real." El tema de los sueños lleva al de la pesadilla. Y, a la hora de proponerle terrores nocturnos, Suar apenas se sonríe ante la posibilidad de que una banda de chorros lo secuestre para organizar un robo maestro. Se inquieta un poco más cuando le planteo la posibilidad de despertarse por la mañana y descubrirse súbitamente pelado. "Un psicoanalista ahí", tiembla. Hay otros miedos, claro. Los miedos que surgen a partir del éxito propio y la envidia de los



"No tenés **éxito**, y te preguntan si estás laburando, te dicen que hace tiempo que no te ven, te **preguntan** por tu vieja. Cuando en este medio te preguntan por tu **vieja**, es que no tienen para preguntarte otra cosa. Es el **fondo**. El día que te preguntan por tu vieja es lo mismo que si te estuvieran **echando** del laburo."

otros. A Suar le molesta que lo acusen de plagiario o de simple imitador ("No se puede robar una historia. Prohibido robar. Jamás. Es uno de los lados turbios del asunto pero yo creo que de ese virus me salvan los anticuerpos de mi orgullo. A mí me gusta ser dueño de lo que genero, no tomarlo prestado y, para colmo, sin pedir permiso", se indigna.) No le preocupa de que la tapa que le dedicó *Noticias* sea exactamente igual a la que *Vanity Fair* le dedicó a Tom Cruise o que lo señalen como un fanático de lo que se hace afuera ("Después de todo, *I'm an american citizen*, ¿no? Ahí tenés: hago series norteamericanas y cine norteamericano porque soy norteamericano.") El miedo en serio pasa por otro lado y pasa siempre cerca. En el mundo según Suar, el miedo se llama *la presión*.

"El éxito es algo muy raro. La pegás y se te va la vida. Por momentos podés llegar a convertirte en una persona muy poco objetiva, muy tozuda. Cuando te jugás una ficha te la jugás. Diez éxitos y un fracaso y se habla del fracaso. Yo seguramente voy a caer en algún momento en ese gran lugar común argentino: *El pendejo estaba muy agrandado y se equivocó*. Yo contemplo la posibilidad de tener varios fracasos. Más me vale contemplarla para que el momento me encuentre preparado y con los reflejos en orden. La presión que yo siento es la de... A mí no me gusta perder, a mí me da miedo perder. Y no es que luche hasta las últimas consecuencias para subirme a un podio y que me entreguen una copa. No hay copa. Yo mato por el producto. A mí no me da lo mismo que el producto sea noble o bastardo si el rating está bien. De acuerdo, la frecuencia semanal te impone un ritmo donde, a veces, pueden aparecer ciertas repeticiones. Pero a mí no me da lo mismo."

LA SALIDA. "Yo no creo que me retire. A no ser que me canse. ¿Que me canse de qué? ¿Y para hacer qué? No lo veo y no me veo. Las cosas cambiaron mucho y yo soy producto de ese cambio. De la idea del individuo y del individualismo que se mama y se impregna en la piel al toque. Se acabó la idea de *Ahora me tomo un recreo de tres años y después vuelvo*. Total, ya me probé a mí mismo y se lo probé a los demás. No se puede ni se quiere. Cuando uno tiene la suerte de que se le den estos romances con la profesión, la idea es no cortarla. No pasa por superstición, sino porque la estás pasando demasiado bien. Es como un chamuyo que no cesa. Yo ahora voy a parar por un año pero de actuar nada más. Para mí es importantísimo. Tener otro tiempo y dejar descansar un poco la cara. Porque producir y tener el manejo de la cocina es un polvazo. El polvo del éxito en sí es un polvo muy atractivo. Por eso hay que graduarlo. Tenés que bajar. No podés andar todo el tiempo por ahí con la japi al palo. No, tenés que sacarla un poquito y darte una vuelta y tomar un poco de aire fresco. Actuar y producir es una ecuación un poco rara. La televisión es también como la cama solar. No es bueno estar todo el tiempo bajo La Luz porque, si no, te estás privando del placer de que tiempo después esa misma Luz te busque, te encuentre y vuelva a iluminarte. En honor a la verdad, cuando *esa* Luz te toca... es divino. Después está el otro paso, el gran peligro: de lo lindo que es a convertirte en un reverendo pelotudo hay una distancia ínfima, muy pocos watts de diferencia. Y empezás a salir y a hablar pelotudeces."

EL FINAL. Del polvazo venimos y al polvazo volvemos. A Suar, la idea de un último capítulo en el programa de su vida no le asusta demasiado. Lo intuye lejano. Todavía no se escribió el guión. La vejez tampoco. La asocia con experiencia y clase y enseguida surge el nombre de otro ídolo: "Osvaldo Miranda pega con derecha y con izquierda. Un grande. Timing perfecto de comedia norteamericana de media hora. A Miranda lo hacés aterrizar en *El show de Dick Van Dyke* y humilla. Tremendo. Me mata. Siempre me mató. El otro día lo vi en *Volver...*".

El paisaje de un hipotético retorno a su Madre Patria le resulta divertido: "¿Te imaginás? Yo en Beverly Hills rodeado por productores judíos dándole la bienvenida al hijo pródigo". Por el camino, descarta y considera posibles tramas que le arrojo como dardos. Se niega de lleno a una versión de *Rambo* con un ex combatiente de Malvinas como protagonista ("En la puta vida", dice casi con horror); le parece atendible una remake de *Rolando Rivas, taxista* con él de protagonista y la mafia de taxis en Ezeiza como fondo: Suar en el rol del hijo de Rolando Rivas. A su padre, dueño de una flotilla de autos, se la dieron y él vuelve de Estados Unidos para hacerse cargo del negocio.

También le atrae la idea de juntar a todo el elenco para un especial del "Golden Rocket". No más que cuatro capítulos. Una suerte de *Volver a vivir* muy pocos años después, porque para qué esperar. Insisto con lo del último capítulo y me acuerdo de que una vez, un par de años atrás, Suar me dijo: "En el fondo la televisión ha hecho de mí algo que yo no estaba destinado a ser. Si lo pienso tipo película *Volver al futuro*, yo no sé qué habría pasado si esa mañana hubiera decidido no hacerme la rata". Vuelvo a la idea de la vejez y Suar pone cara de viejo aquí y ahora. Viejo precoz: "Me gusta pensar que casi al final, cuando ya no pueda tirarme de autos ni soportar la onda expansiva de las explosiones, uno va acceder a una especie de sabiduría que me va a ayudar a la hora de una vejez mejor. Yo ya tengo la certeza de que nada es para siempre. No será mucho pero seguro que es *algo*. No sé qué hubiera sido de mí ni qué va a ser de mí. El otro día pensaba..., el otro día me decía que si las cosas no se hubieran dado así es más que seguro que yo ahora estaría en la puerta de los canales. Pidiendo autógrafos. Ahora, si vos me obligás a ponerme en el lugar del final-final...".

Le digo que sí, que no hay escapatoria. Le recuerdo el final de *El ciudadano*. Le exijo una última palabra. Un gemido en lugar de una explosión. Una clave secreta. Suar piensa un poco. Faltan dos horas para la première de *Comodines*.

"¿Tiene que ser nada más que una? ¿No pueden ser varias? ¿Cuatro? ¿No puedo decir *El show debe continuar* y después, si hace falta, me muero?", responde y sonríe y se toca el pelo.

Sangre sudor y lágrimas

Del mítico José Gola al mínimo Diego Torres, del escalofriante Narciso Ibáñez Menta a la aullante Olga Zubarry, de la excelencia de Hugo Fregonese a la de Adolfo Aristarain, el cine policial argentino ha reflejado, acaso como ningún otro género, las circunvoluciones de nuestra sociedad: el bajo mundo del crimen barrial, la irrupción de la mafia y la droga, el policial sin policías de la época de la dictadura y los corruptos guardianes del orden actual desfilan en 60 años de celuloide impregnado de sangre y balazos.



La tortuosa relación entre el durísmo comisario y su hijo criminal y su alto nivel de violencia provocó que se prohibiera la exhibición de Fuera de la ley *(de Manuel Romero, con José Gola, 1937) en los cines de los barrios latinos de los Estados Unidos.*

Los viciosos (Enrique Carreras, 1962), con Jorge Salcedo como un cafishio fisurado y narcotraficante que en realidad era un Serpico de la Federal.

Por ALFREDO GARCIA Durante los años en los que el cine argentino no intentaba ser más que un entretenimiento, pocos realizadores se apartaban de la comedia o el drama para arriesgarse con el cine policial. Y, con el advenimiento del cine de autor, en los 60, el policial quedó en manos de los "artesanos" con escasas pretensiones artísticas. Pero esto no impidió que hasta Torre Nilsson filmara películas de gángsters (*La Maffia*, *El Pibe Cabeza*), y que muchas de las historias de crímenes filmadas en nuestras pampas hayan sobrevivido al paso del tiempo mucho mejor que películas con mayores ambiciones autorales, desde el superclásico *Fuera de la ley* (dirigido por Manuel Romero en 1937), en el cual tuvo su momento culminante José Gola, el primer astro argentino específicamente cinematográfico, hasta *Apenas un delincuente* (de Hugo Fregonese), el primer film nacional que, en la búsqueda de realismo, se rodó íntegramente en escenarios naturales, en 1949.

LA PREHISTORIA DE UN GENERO

A partir de los años 30 empieza a darse un fenómeno extraño en la Argentina: el de las películas que, sin ser claramente del género, tienen una buena dosis de elementos policiales. En realidad, cualquier argumento que gire en torno de alguna actividad ilegal puede pertenecer al género, pero hay films que nunca podrían ser considerados auténticos productos de cine negro (por ejemplo, *Sobredosis*, de Fernando Ayala; *Carne*, de Armando Bo; *Caballos salvajes*, de Marcelo Piñeyro). Es lo que ocurre con *Monte criollo*, filmada en 1935 por Arturo S. Mom: un film de avanzada, aunque su lenguaje (casi de cine mudo) y sus vetustas actuaciones (Nedda Francy y Francisco Petrone aparecían en un antro de fulleros) no lograrían interesar al espectador contemporáneo.

Por eso sería más pertinente fijar en 1937 el nacimiento del cine negro criollo (a pesar de que, durante el cine mudo, hubo algunos ensayos de cine policial, hoy perdidos). El 23 de junio de ese año se estrenó en el cine Monumental y simultáneos otro film de Mom, *Palermo*, en el que sí estaban bien delineados todos los elementos que conforman un policial. El argumento presentaba la historia de un criminal que estafa a un aficionado al turf asociándose con una dama sexy, que resulta ser una mujer policía (trabajando en forma encubierta, como *Serpico* o los *Comodines* Carlos Calvo y Adrián Suar).

Un mes más tarde, el 14 de julio de 1937, el mismo actor de *Palermo*, José Gola, volvió a interpretar un delincuente en *Fuera de la ley*, de Manuel Romero. Gola es el irrecuperable hijo criminal del durísimo comisario interpretado por Luis Arata. La tortuosa relación entre ambos personajes y el alto nivel de violencia provocó que se prohibiera su exhibición en los cines de los barrios latinos de los Estados Unidos. Esta antológica producción de los estudios Lumiton es nuestro equivalente de *Caracortada* o *El enemigo público*, con una elaboración fílmica superlativa y una actuación de Gola en la mejor tradición de los gángsters desalmados de la Warner. Entre sus fechorías, Gola llega incluso a asesinar a un niño, y el tema del filicidio está tratado en una forma que, a sesenta años de su estreno, no ha perdido nada de su fuerza original.

Aunque el actor de *Fuera de la ley* había protagonizado films tan importantes como *Puente Alsina* (José Ferreyra, 1935), y más tarde aparecería en el film maldito por excelencia, *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), su repentina muerte en 1939 privó a los directores argentinos de un intérprete esencial.

Romero, en cambio, siguió filmando sin parar, pero nunca volvió a recuperar el alto nivel dramático y estético de *Fuera de la ley*. Un curioso policial clase B que puede destacarse en su extensa filmografía es *Historia de crímenes* (1942), con Narciso Ibáñez Menta haciendo de asesino psicópata, con algunos toques de humor negro bastante eficaces. En *Morir en su ley* (1949), Romero tuvo la ocasión de dirigir a dos temibles mujeres del hampa, Tita Merello y Fanny Navarro, en una de policías y ladrones.

LA EDAD DE ORO

1949 es un año decisivo para el policial argentino, por el estreno de *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese. El primer film argentino rodado en locaciones auténticas fue, también, la primera producción nacional admitida en el Festival de Venecia y se convirtió en el punto de inflexión entre sus pálidos antecesores y la posibilidad de lograr un registro argentino para el cine policial (que luego retomarían los primeros filmes de Adolfo Aristarain, *La parte del león* y *Tiempo de revancha*).

Apenas un delincuente narra el intento de un hombre común por vencer al sistema y hacerse rico en forma ilegal. La película de Fregonese se basaba en un sonado caso periodístico de la época, y Jorge Salcedo era el empleado de clase media que, a través de un desfalco, comenzaba una carrera delictiva que terminaría trágicamente en una fuga de prisión junto a un grupo de anarquistas entre quienes estaba Nathán Pinzón. Fregonese no pudo seguir experimentando con el policial criollo: su carrera siguió en Hollywood, haciendo films de gángsters con actores hoy legendarios, como Edward G. Robinson y James Mason.

Para esa época, la industria nacional había crecido y alimentaba varios mercados de habla hispana, y el número cada vez mayor de producciones permitía incursiones más frecuentes en el género policial. Un ejemplo legendario es la divertidísima *La muerte camina en la lluvia* (Carlos Hugo Christensen, 1948), sólida remake de *El asesino vive en el 21*, de Henri Clouzot. *La muerte camina en la lluvia* estaba protagonizada por Guillermo Battaglia y por la reina del grito de nuestro cine, Olga Zubarry, que se enfrentaba a un asesino serial que dejaba una tarjeta con su dirección en la escena del crimen (la Zubarry se las vería después con *El vampiro negro* y el monstruo de *El extraño caso del hombre y la bestia*). En 1952 Christensen adaptó a William Irish en dos films muy logrados con fuertes elementos policiales aunque también cercanos a lo fantástico y lo bizarro: *Si muero antes de despertar* (con Homero Cárpena como violador y asesino paidófilo) y *No abras nunca esa puerta*.

Los años 50 fueron una buena época para los criminales de la pantalla: Alberto De Mendoza fue un detective antinarcóticos y Nathán Pinzón vendía estupefacientes a Fanny Navarro en la sórdida, muy divertida y bien filmada *Marihuana* (León Klimovsky, 1950, objeto de una floja *remake* de Lucas Demare en 1968, con el título *Humo de Marihuana*). Jorge Rivier era un chorro mandado en cana por una amante en la dinámica *La delatora* (Kurt Land, 1955) e Inda Ledesma fue la gran villana de *Sección Desapare-*



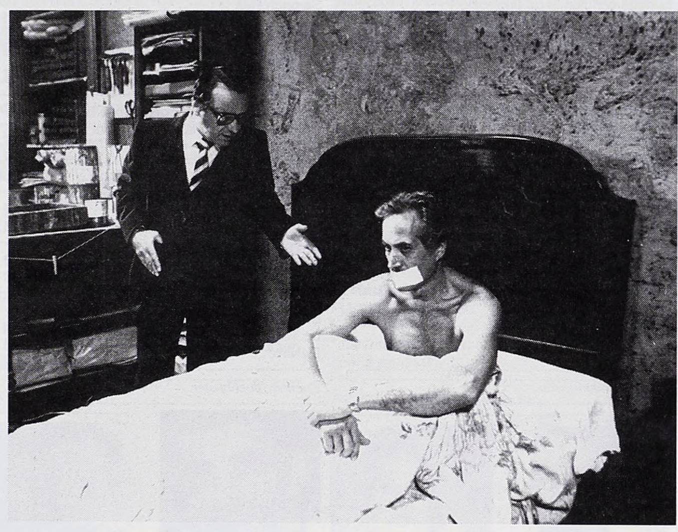
La muerte camina en la lluvia *(Carlos Hugo Christensen, 1948), con Guillermo Battaglia y la reina del grito de nuestro cine, Olga Zubarry.*



La bestia debe morir *(Román Viñoly Barreto, 1952, sobre la novela de Nicholas Blake), con un soberbio Narciso Ibáñez Menta como el padre obsesionado por vengarse del hombre que mató a su hijo y un elenco sin desperdicios (Guillermo Battaglia, Nathán Pinzón, Beba Bidart, Laura Hidalgo, Ernesto Bianco).*



El rufián *(Daniel Tinayre, 1961), con una actuación supersexy de Egle Martin, Carlos Estrada, Aída Luz, Nathán Pinzón, Oscar Rovito y Homero Cárpena.*



Adolfo Aristarain no pudo poner ningún policía en La parte del león *(1978), y en* Tiempo de revancha *logró combinar a la perfección el policial con el trasfondo político de la época (1981).*

cidos (Pierre Chenal, 1958, con guión de Domingo Di Núbila adaptando un policial de David Goodis).

Pero probablemente el gran policial de aquellos años sea *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952, sobre la novela de Nicholas Blake), con un soberbio Narciso Ibáñez Menta como el padre obsesionado por vengarse del hombre que mató a su hijo. Apoyándose en un elenco sin desperdicios (Guillermo Battaglia, Nathán Pinzón, Beba Bidart, Laura Hidalgo, Ernesto Bianco), el director Viñoly Barreto logró una película con una tensión dramática y una imaginación visual únicas en nuestro cine (Chabrol filmaría la misma novela en los años 70, pero para muchos la versión nacional es francamente superior).

REALISMO Y DECADENCIA

Aunque la historia oficial lo suele soslayar como poco más que un artesano competente, Román Viñoly Barreto es uno de los cineastas más talentosos que hayan filmado en la Argentina. Ya en 1953 había plasmado distorsiones visuales nunca vistas en estas pampas con la soberbia remake del clásico psico-thriller de Fritz Lang *El vampiro negro* (con un gran rol de Nathán Pinzón como chupasangre, y una antológica fotografía expresionista de Aníbal González Paz, luego iluminador de *La casa del ángel*, de Torre Nilsson). Una de sus películas más logradas pero actualmente menos valoradas y conocidas (aunque cada tanto se la puede pescar en el cable) es el negrísimo policial *Orden de matar* (1965), donde Jorge Salcedo es un comisario con gatillo fácil y una incapacidad para perdonar a nadie. La escena en la que tortura al junkie Walter Vidarte ofreciéndole una dosis de droga es una de las más duras del género. La preocupación de Viñoly Barreto por la imagen se percibe en el elaborado trabajo de fotografía del entonces principiante Ricardo Aronovich, y el elenco es formidable (Nelly Medem, Gilda Lousek, José María Langlais, Graciela Borges, Ambar La Fox, Darío Vittori y Beto Gianola). En una de las muchas escenas antológicas de este film maldito (que quizás haya tenido tan mala prensa por provenir de un estudio de poca fortuna, Orinoco/Lutecia Films), un Salcedo físicamente muy parecido al comisario Patti le da su merecido al joven Juan Carlos Altavista.

En los años 60 ya se empiezan a ver algunas audacias en la pantalla grande, especialmente en el cine negro: en *Los viciosos* (Enrique Carreras, 1962), Jorge Salcedo componía a un cafishio fisurado y narcotraficante que en realidad era un Serpico de la Federal. Carreras ponía un poco más de imaginación y rigor que de costumbre en la dirección, logrando sórdidas escenas como un strip-tease de la prostituta drogadicta Graciela Borges, y hasta un sorpresivo topless de la bellísima transexual francesa Coccinelle. Otro policial con bastante énfasis en el sexo es *Testigo para un crimen* (Emilio Vieyra, 1962) con Libertad Leblanc, Carlos Carella, Julio De Grazia, Dora Baret y otra travesti cabaretera, una neoyorquina llamada Michelle.

Pero el film más interesante de esos años, dentro del género, es *El rufián* (1961), una intensa incursión de Daniel Tinayre en los tórridos triángulos amorosos criminales al estilo James Cain. La actuación supersexy de Egle Martin justificaría por sí sola la película, pero además actúan Carlos Estrada, Aída Luz, Nathán Pinzón, Oscar Rovito y Homero Cárpena. A Tinayre le gustaban los asuntos sórdidos, al punto de someter a una violación colectiva a su querida Mirtha Legrand en *La patota* (1962).

Si bien la Década Infame ya se había tratado en una película de 1940, *Con el dedo en el gatillo*, de José Moglia Barth (cruda narración inspirada en las andanzas del anarquista Severino Di Giovanni, con guión de Homero Manzi y Ulises Petit de Murat destrozado por los productores), la década del 70 trajo la moda de cine mafioso (probablemente bajo el influjo de *El Padrino*, de Coppola) y la ambientación en la Década Infame: *La Maffia* (Leopoldo Torre Nilsson, 1972), la bastante más atractiva *La malavida* (Hugo Fregonese, 1973), *La flor de la mafia* (Hugo Moser, 1974) y *Proceso a la infamia* (Alejandro Doria, filmada en 1975, pero estrenada en 1978). Una década más tarde, Juan José Jusid volvió a esa época con *Asesinato en el Senado de la Nación*.

DEL POLICIAL SIN POLICIAS A LOS MALDITOS POLICIAS

Ya durante los años del Proceso, un director debutante intentó hacer un aporte al cine negro que tanto admiraba. Pero al joven Adolfo Aristarain le impusieron una estricta condición: en *La parte del león* (1978) no podía aparecer ningún policía. La historia de un pobre infeliz que por casualidad encuentra el botín de un robo derivó en un hito del cine negro criollo, pero en su momento el film fue un fracaso comercial. Luego de *La discoteca del amor* (1980, una comedia musical-policial en homenaje a Robert Aldrich), Aristarain logró combinar a la perfección el policial con el trasfondo político de la época en las antológicas *Tiempo de revancha* (1981) y *Ultimos días de la víctima* (1982, con guión de José Pablo Feinmann sobre su propia novela). Viendo los tres policiales de Aristarain, todo fan del género se preguntará desesperado por qué demonios el director de *Martín (Hache)* no ha vuelto a incursionar en el cine negro.

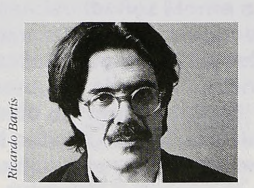
El éxito comercial de aquellos films revivió el interés de los directores autóctonos en el género. La divertidísima, increíblemente sórdida y muy bien filmada *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo) fue el gran fenómeno de taquilla de 1983, año en que *El desquite* ubicó en el mapa del policial a Juan Carlos Desanzo y su actor fetiche, Rodolfo Ranni (quehasta el día de hoy se ha convertido en un elemento indispensable de todo policial argentino). Desanzo logró al menos un trabajo memorable, al filmar el formidablemente dark guión de Feinmann *En retirada* (1984), con Ranni y el mismísimo Gerardo Sofovich como dos villanos temibles.

A pesar de algunos intentos dignos de mención, como *Sentimental* (Sergio Renán, 1981) y especialmente *Noches sin lunas ni soles* (José Martínez Suárez, 1984, sobre la novela homónima de Rubén Tizziani), la crisis de los últimos años y la obsesión por el cine de autor de nuestros directores no ayudaron mucho al policial. Además de demostrar que el interés del público por el género sigue presente, *La furia* y *Comodines* sirven para confirmar que el policial refleja como ningún género las preocupaciones de una sociedad: tanto en la ópera prima de Jorge Nisco como en el film de Stagnaro, los villanos son funcionarios corruptos, y en ninguno de los dos logran los héroes ponerlos totalmente fuera de combate. ■

Los Inevitables



Teatro


Ricardo Bartís

RADAR RECOMIENDA

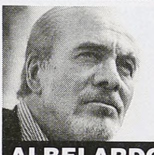
◆ **El corte.** Dos carniceros recuerdan maniáticamente un lugar de Areco en el que amaron a Mabel, madre de un muchacho que trabaja con ellos. No se sabe si la mujer vive o no, ni quién es el padre del joven. Le toca al espectador atar cabos, dar forma a lo irracional, al diálogo sin sentido aparente y a la fantasía onírica de los personajes. La puesta de Ricardo Bartís al frente del Sportivo Teatral da algunas pistas e incita a encontrar correspondencias con la historia reciente de la Argentina. Con Analía Couceyro, María Inés Aldaburu, Omar Fantini y Alfredo Ramos. En el IFT, Boulogne Sur Mer 549, los viernes a las 23.

◆ **La Tempestad.** Licencias y hallazgos en una versión para todas las edades de la última obra de William Shakespeare que el director Claudio Hochman ubica en una isla del Caribe, propiciando gran cantidad de situaciones humorísticas, entre otras las que protagonizan Julia Calvo (la hechicera Sycorax y la rumbera experimentada) y Daniel Casablanca, en el papel del remilgado Fernando. El aporte musical de Cuatro Vientos le pone ritmo de salsa a los acontecimientos. Importante escenografía de Alberto Negrín y sugerentes luces de Jorge Pastorino. En la sala Casacuberta del Teatro General San Martín, Corrientes 1530, sábados y domingos a las 17.

LA BOLETERIA DICE

1. **Más pinas que las gallutas,** con E. Disi, Tristán, M. Guido, M. Balli y C. Miró.Teatro Tabarís, Corrientes 831.
2. **Master Class,** con Norma Aleandro.Teatro Maipo, Esmeralda 433.
3. **El diario de Adán y Eva,** con Miguel Angel Solá y Blanca Oteyza.Complejo La Plaza, Corrientes 1660.
4. **A corazón abierto,** con Gerardo Romano.Blanca Podestá, Corrientes 1283.
5. **Brujas,** con M. Casán, S. Campos, N. Cárpena, G. Dufau y F. Mistral.Teatro Ateneo, Paraguay 918.

(*) Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales.

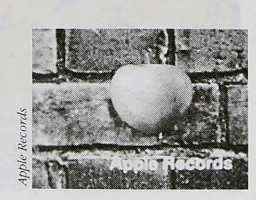


ALBELARDO CASTILLO

Escritor

Hay cuatro obras esenciales en el teatro contemporáneo: Galileo Galilei, *de Brecht,* El diablo y dios, *de Sartre,* Calígula, *de Camus, y* Esperando a Godot, *de Beckett. Por eso sugiero a los amantes del teatro no dejar de ver la puesta dirigida por Leonor Manso que se reestrenó en el teatro Margarita Xirgu. Vi la versión del año pasado y me pareció maravillosa. Si se mantiene la dirección y el clima que proponían en ese momento, conserva su brillo y su esencia. Beckett es uno de los más grandes dramaturgos contemporáneos, por eso creo que llamar a esto "teatro del absurdo" es rebajar su intensidad y eludir su verdadera cuestión, porque la obra habla de una tragedia contemporánea. Para Beckett, el mundo no es menos trágico que el de los griegos y los que vean la obra podrán comprobarlo.*

Música


Apple Records

RADAR RECOMIENDA

◆ **Pete Ham, "7 Park Avenue".** De los artistas firmados por los Beatles para su sello Apple, Badfinger fue el grupo que más alegrías supo darles. Claro que la semejanza de su estilo con el del *fab four*, sumado al hecho de que su primer hit fuese un tema de McCartney ("Come And Get It"), hizo que –erróneamente– muchos pensaran en ellos como unos meros títeres del grupo. No fue así. Badfinger siempre tuvo en Pete Ham (que se suicidó en 1975) a su cerebro compositor, y este "7 Park Avenue" le hace justicia. Integrado por demos remasterizados, se trata de un álbum maravillosamente pop, epílogo ideal para la trágica historia de Badfinger.

◆ **Chris Bell, I Am The Cosmos.** Otro disco solista post mórtem relacionado con un grupo al que el oído no tarda en relacionar con los liverpoolianos más famosos. Big Star facturó tres discos tan gloriosos e ignorados en su momento, primeros setentas, como influyentes en las décadas siguientes, y dentro de este contexto de grupo de perdedores pop Cris Bell duró en el grupo un disco y en este mundo hasta 1978. Su disco solista cuenta con canciones perfectas como "I Am The Cosmos" y "You And Your Sister", y una sensación de tragedia en formato canciones de pop rock.

LOS MAS VENDIDOS

1. **Alta suciedad** Andrés Calamaro WEA
2. **Romanza** Andrea Bocelli Polygram
3. **Chiquititas vol. 3** Elenco de Chiquititas Sony
4. **Lunas rotas** Rosana Universal
5. **Spice** Spice Girls EMI

Fuente: Musimundo.

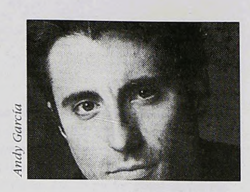


GRACIELA DUFAU

Actriz

Invito a escuchar las sonatas para violín y piano de Beethoven, tocadas por Gidon Kremer y Martha Argerich. El nació y se formó en Europa oriental. Ella es argentina y, para mí, la mejor pianista del siglo. Ambos tienen personalidades opuestas, pero juntos logran una adaptación extraordinaria, por eso han recibido los mayores premios en su rubro, como el Diapasón de Oro en Francia. Es un disco maravilloso, sobre todo la interpretación de la Sonata a Creutzer, *que Beethoven le escribió a este violinista. Otra posibilidad es cualquiera de los discos de la cantante noruega Anne Sofie Von Otter, aunque no soy una apasionada de la música de cámara ni de la ópera, ella me gusta porque tiene una voz sublime, como Jessie Norman, y me enloquece tanto como escuchar a Sandro.*

Videos


Andy García

RADAR RECOMIENDA

◆ **Asuntos pendientes antes de morir.** Andy García encarna a Johnny, un tipo que llegó a ser el más duro en el oficio de ser gángster, y que en plena crisis de su vida recibe un ofrecimiento de trabajo de su ex jefe, Christopher Walken en un papel magistral. Por buen dinero Johnny tiene que darle un susto al novio de la hija de Walken, y para ello decide juntar a su vieja pandilla, pero ésta ya no funciona como solía funcionar. Las cosas salen muy pero muy mal, y entonces hay que resolver asuntos pendientes en Denver antes de morir. Dirigida Gray Fleder.

◆ **Ciudadano X.** Corre 1982 en la Unión Soviética y la Guerra Fría se encuentra en uno de sus picos. Pero en la localidad de Rostov parece haberse filtrado una de las más claras psicopatologías del otro bloque: un asesino serial con predilección por los jóvenes. Y para peor, no todo es tan fácil como seguir las escasas pistas del asesino para el detective Bukarov, porque el principal sospechoso es un integrante del partido y éste no tiene ningún interés en mostrar fisuras internas. Con un experto en patologías criminales como único aliado, el detective se lanza a cazar a uno de los asesinos seriales más importantes del siglo. La película está basada en una historia real. Con Donald Sutherland, Max von Sydow y Stephen Rea.

LOS MAS ALQUILADOS

1. **Rescate,** de Ron Howard.Con Mel Gibson y Rene Russo.
2. **Garras: donde comienza la leyenda,** de Stephen Hopkins. Con Michael Douglas y Val Kilmer.
3. **El jorobado de Notre Dame,** de Gary Trousdale y Kirk Wise. Dibujos animados.
4. **Daylight: infierno en el túnel,** de Rob Cohen. Con Sylvester Stallone, Karen Young y Claire Bloom.
5. **El fanático,** de Tony Scott. Con Wesley Snipes y Robert DeNiro.

Fuente: Blockbuster.

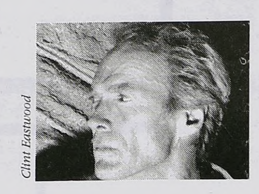


MAXIMILIANO GUERRA

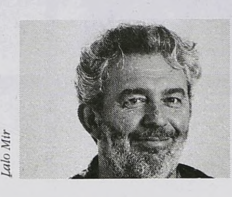
Bailarín

Hook, *la película que cuenta una versión de Peter Pan dirigida por Steven Spielberg, es una buena opción para disfrutar en video tanto para los niños como para los grandes. Me parece excelente, hace de una historia infantil un entretenimiento de gran nivel con un buen mensaje. Dustin Hoffman se luce como el malísimo Capitán Garfio, Robin Williams interpreta al mágico Peter Pan y Julia Roberts es Campanilla. Pero este Peter Pan se ha olvidado quién es, se ha convertido en un hombre de negocios, un abogado obeso que descuida a sus hijos y ha perdido su instinto de vida y la magia que envuelve al mundo. Un hecho inesperado lo devolverá al País de Nunca Jamás, sus hadas y sus temidos piratas. Por otro lado, recomiendo estar atentos a la llegada al video de* El paciente inglés. *Fantástica.*

Cine


Clint Eastwood

Radio


Lalo Mir

TV


Elizabeth Vernaci



RADAR RECOMIENDA

◆ **Poder absoluto.** Clint Eastwood vuelve al rol de actor-director, como lo fue anteriormente en *Los Imperdonables* o en *Los puentes de Madison*, de manera brillante. En esta oportunidad interpreta a un envejecido ladrón de guante blanco, que al intentar robar la bóveda del primer mandatario estadounidense descubre las atrocidades cometidas por éste. Un thriller, ambientado en los interminables pasillos de la Casa Blanca, en donde el criminal es nada menos que el presidente de los Estados Unidos. Con las actuaciones de Gene Hackman, Ed Harris y Scott Glen.

◆ **Historias clandestinas en La Habana.** Cuatro historias de amor sirven al director Diego Musiak para describir, con una fuerte dosis de humor, la arquitectura de la ciudad cubana y el espíritu de la gente que la habita. Susú Pecoraro en el papel de una editora argentina en viaje de trabajo y el cubano Jorge Perugorría como un taxista de su país, como protagonistas de un romance nacido en esas calles. Un viejo amor, un amor homosexual y un amor adolescente completan el cuadro salpicado con datos sobre la realidad política de Cuba.

LAS MAS VISTAS

1. La furia, de Juan B. Stagnara. Con Luis Brandoni, Diego Torres y Laura Novoa.

2. Todos dicen te quiero, de Woody Allen. Con Woody Allen, Alan Alda, Julia Roberts y Tim Roth.

3. El Santo, de P.Noice. Con Val Kilmer y Elisabeth Shue.

4. Con Air, riesgo en el aire, de Simon West. Con Nicolas Cage, John Cusack y John Malkovich.

5. El quinto elemento, de Luc Besson. Con Bruce Willis, Gary Oldman y Milla Jovovich.

Fuente: Télam.



DANIEL ARAOZ

Actor

Hay muchas películas interesantes en cartelera, pero Martín (Hache) es de las que no se pueden dejar pasar. Me pareció dura, pero bastante realista en cuanto a códigos (como la droga) que habitualmente no se manejan en el cine argentino. El tema, que por lo general se esquiva por miedo o por prejuicios, aquí es tratado sin careteadas, y aporta consistencia a la composición, que cuenta además con la actuación de una preciosura como es Cecilia Roth y un actorazo como Eusebio Poncela. La dirección de Aristarain confirma que él es un capo, el hombre que mejor relata, el que mejor sabe contar a través del cine en la Argentina. Aunque otro buen narrador es Alejandro Agresti: hay que ver en estos días Buenos Aires viceversa *y estar atentos a la llegada de* La Cruz, *sus recientes films.*

RADAR RECOMIENDA

◆ **Animal de radio.** Buena música y crueles datos sobre la realidad impulsan los sabios, esperanzados y muy graciosos comentarios de Lalo Mir, un animal de radio, en este ciclo donde la creación brilla a cada momento. Los lunes, con la conducción a cargo de Elizabeth Vernaci, el tono puede variar del realismo más crudo a desopilantes comentarios sobre telenovelas de la tarde, como la versión radial de "Hombre de mamar". La música completa el menú de sorpresas, ya que puede sonar un vallenato seguido de un furioso rock and roll, o un blues a continuación de un tema de hip hop. De lunes a viernes de 17 a 20, por FM Rock`n Pop, 95.9 Mhz.

◆ **Clásico de clásicos.** Para las tardes del domingo, Alejandro Nagy presenta una buena combinación de rock y fútbol. Clásicos, si los hay. Queen, Zeppelin, Deep Purple junto a grupos más nuevos, son el telón de fondo sobre el que se suceden secciones fijas como "Sólo para fanáticos", un juego para oyentes sobre conocimientos de música (este domingo deberán contestar sobre Jimi Hendrix), o "Reseña histórica", que hoy hablará de The Class. Para ir siguiendo la fecha del fútbol, hay comentarios sobre los goles y jugadas descollantes. Producción y musicalización Marcelo Martínez. Los domingos de 14 a 19 por FM Rock`n Pop, 95.9 Mhz.

SE ESCUCHA

1. FM Hit
FM 105.5,Share 20.32

2. La 100
FM 99.9,Share 15.95

3. Feeling
FM 100.7,Share 15.75

4. Aspen
FM 102.3,Share 14.81

5. Radio Top
FM 101.5,Share 7.60

* Las emisoras FM más escuchadas de lunes a domingos de 9 a 12.

Fuente: Mercados y Tendencias.



NORMA PONS

Actriz

Me gusta mucho la radio, no tanto escuchar música porque es algo que llevo dentro de mi corazón: tengo música para mis tiempos, música para decir una letra, es algo interno. Pero sí me gusta escuchar voces en la radio. Me gusta estar acompañada por voces bellas y me interesa que continuamente me estén dando noticias, saber qué es lo que sucede a cada momento. Busco periodistas que opinen, me gustan Ibarra por Mitre, Santo Biasatti por Rivadavia. Magdalena me encanta, pero como a esa hora recién me acuesto después de estudiar los libros de "Gasalla en la tele" no puedo escucharla. En algunos creo más y en otros menos. Pero no recomiendo a ninguno con absoluta convicción. A veces escucho la voz que duda al dar una información y ahí digo "bueno, cambiemos". Y aparece otra voz.

RADAR RECOMIENDA

◆ **Infómanas.** Aunque su formato es el de un magazine para la mujer, el programa tiene elementos que lo apartan de esta categoría. Sketches sobre situaciones clásicas en la vida de cualquier integrante del género femenino, como las vicisitudes del cumpleaños de la mujer casada, reflejan el humor inteligente, que es la columna vertebral del ciclo. El bloque de reportajes (la parte seria), que nace con una pregunta extraída de un bolillero a modo de mesa de examen final, no tiene desperdicio. Sin embargo, lo mejor es la conducción de Elizabeth Vernaci. Con Claudia Fontán y Paula García. (De lunes a viernes a las 19.30 por El Canal de la Mujer, canal 9 VCC, 35 CV, 46 Multicanal.)

◆ **Cocina de clase mundial.** Atípico programa de cocina, realizado en formato documental, enseña a realizar exclusivos platos de los mejores chefs de toda Europa. El toque innovador de este ciclo es que desarrolla un seguimiento integral al chef invitado, tanto en la realización del menú (entrada, plato principal y postre) como en la selección de los productos a utilizar. De esta manera vemos al chef realizando las compras, comparando alimentos y dando útiles consejos. (De lunes a viernes a las 14 por Discovery Channel, canal 18 en CV, 39 en VCC, 44 en Multicanal.)

EL RATING MANDA

1. Hola Susana
Canal 11,15.1

2. Naranja y media
Canal 11,11.6

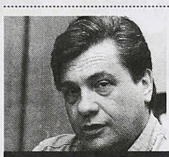
3. Telefé noticias (tarde)
Canal 11,10.6

4. Ricos y famosos
Canal 9,7.1

5. Chiquititas
Canal 11,6.7

* Los programas más vistos entre los que van de lunes a viernes.

Fuente: Mercados y Tendencias.



ALBERTO URE

Director de teatro

"Married With Children" y "Night Court" en Sony. La primera es la serie más grosera que se hizo en el mundo televisivo y cuenta con más de ocho años en pantalla. La segunda es una corte de juicios rápidos. También "Prime suspect" por HBO Olé y "Cracker" en Cinemax. Ambos guiones no tienen desperdicio. En TV abierta veo a Mauro Viale al mediodía. A los que lo acusan de grotesco les recomiendo ver a Mariano Grondona. Toda la TV es grotesca y previsible. Viale es interesante porque no tiene plan, la gente confiesa cosas aterradoras y no se sabe lo que va a ocurrir. En otros ciclos periodísticos uno sabe que Jorge Yoma será ridículo o Fernández Meijide equilibrada. En Viale los invitados sorprenden: Natalia dejó de pelearse a las trompadas y ahora defiende a los jubilados.

HOY PRESENTA

Bistro de Buenos Aires

◆De esta modalidad gastronómica característica de París de la década del 20, con un estilo informal tanto en el menú como en la arquitectura y el ambiente, quedan pocos rasgos, al menos en los actuales bistro porteños. Originamente pensados como lugares con platos de comida rápida en un estilo regional y sencillo, con un servicio ágil para frecuentarlo diariamente, con sus típicas pizarras con los platos del día, frascos, sifones y productos en exhibicón mezclados con la fina boisserie e imponentes barras, hoy se presentan más sofistidos, pensados desde la tendencia retro y con otras influencias. **Bistro Galani**, restaurant de especialidades mediterráneas, situado en el lobby del Hotel Hyatt (Posadas al 1000) está a cargo del chef Darío Gultieri. Su decoración está determinada por pisos de mármol, buenos cortinados y una mesa central que muestra diferentes productos según la hora. El menú para cenar tiene un precio fijo de $ 35 (sin vinos). De entradas se destacan, además de la mesa de antipasto, la foccacia (masa símil pizza) de gírgolas (un tipo de hongo), champignons y mozzarella y la terrina de salmón ahumado y berenjenas a la plancha con salsa de sésamo al limón. Platos principales: ravioles de queso de cabra y tomate con crema de cebolla al verdeo, lasagna crocante (con jamón crudo, morrones, tomates secos y queso cheddar), adoquín de pierna de cordero patagónico a la parrilla con hongos silvestres a la provenzal o el típico bife de chorizo con guarnición a elección, entre otros. Los almuerzos (precio fijo $ 31) constan de un buffet antipasti, un plato principal y una exquisita mesa de dulces, agua mineral y café (sin vinos). Los domingos al mediodía sirven sus característicos brunch (breakfast-lunch) a $ 30 por persona con canilla libre de champagne. Otro detalle especial es el Galanicorner, su esquina de venta de productos con panes especiales, tartas dulces y saladas y pastelería elaboradas por el chef Roland Pinet.

◆**Café Doo** es un american bistro (Páez al 100), sucursal de otro en Nueva York en pleno Soho, con una cocina de fusión. El contexto: techo y paredes de chapa, mesas con cubres de papel satinado y pizarra con platos del día. Sus dos públicos, uno de más edad (hasta las 23) y otro más joven, disfrutan de platos como Crabckek Baltimore (hamburguesa de centolla) con mezclum (hojas verdes) a $ 9, chicken breast roasted in cacahuate sauce ($ 14), ensaladas tibias (pollo con guacamole y vinagretas a $ 12) y la merluza negra con salsa de champignons, limón y alcaparras ($ 17). De postres recomiendan la creme brulée a $ 7 y la marquise de chocolate. Se come por unos $ 25 con vino y abre sólo por las noches.

Liliana Porter expone en Buenos Aires

Los juguetes metafísicos

Del ratón Mickey al Che Guevara, del kitsch al comic, de la pintura a la fotografía, del grabado a la calcografía, Liliana Porter ha ido construyendo una obra de encanto irresistible, que permite ver desde el otro lado del catalejo la cultura de masas y la sociedad posmoderna, a través de la reunión más heterogénea entre anónimos juguetes y objetos cotidianos. Antes de inaugurar su muestra en Ruth Benzacar, Porter dialoga en Nueva York con otro plástico argentino afincado allá, el rosarino Juan Maidagan.

Diálogo con hombre en postal (cibachrome, 1997)

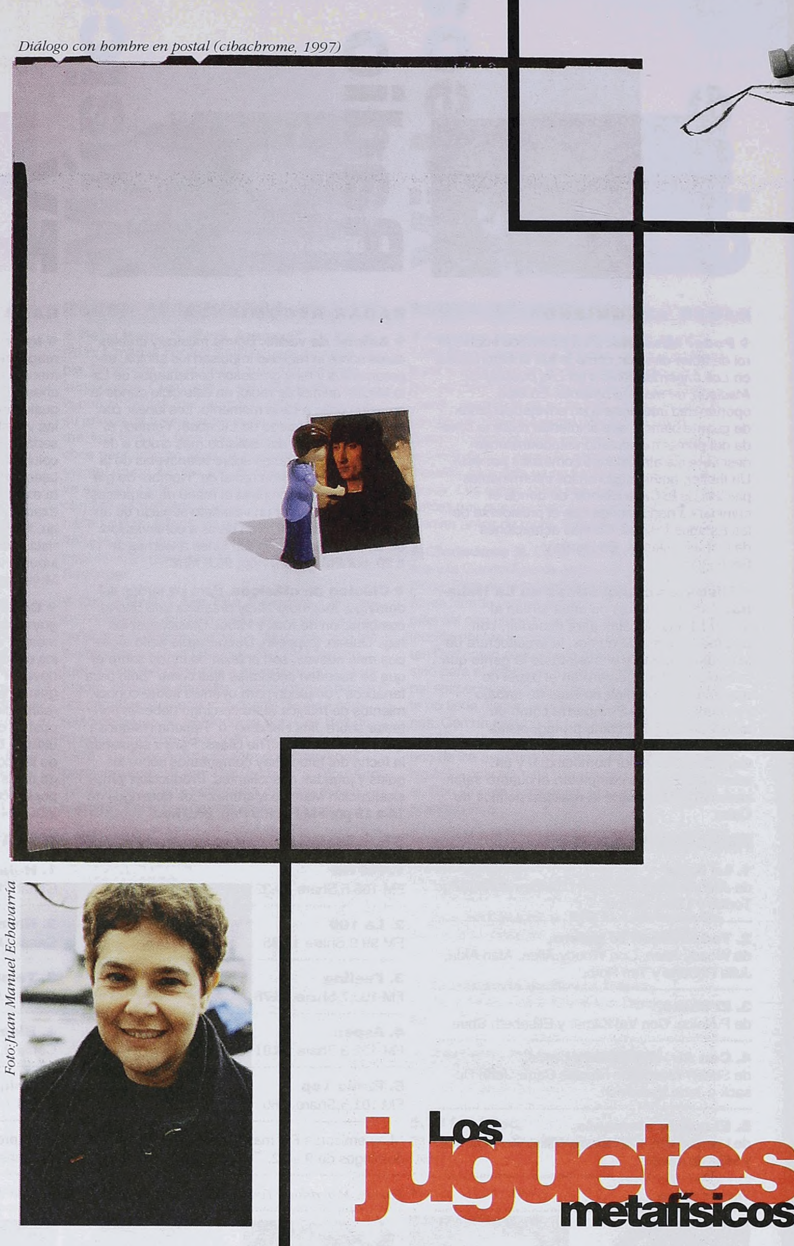


Foto: Juan Manuel Echavarría

Por JUAN MAIDAGAN, desde Nueva York

Llegó a Nueva York desde México, y la idea era seguir hacia París. Eso fue hace más de treinta años, en 1964. El 25 de junio se inaugura su muestra de fotografías en la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, y al día siguiente dará una conferencia titulada "A partir de la fotografía", a pocos pasos de allí, en el ICI. Mientras tanto, sigue preparando su primera gran retrospectiva, que tendrá lugar en México (en el Museo de Monterrey) el año que viene. En su departamento de Manhattan tiene dos gatos inmensos, Albert y Georgie, que parecen gemelos al revés: uno es robusto y sano, el otro es enclenque y diabético. Cuando se le pregunta hasta qué punto juega en su obra con la idea de un país imaginario, Liliana Porter contesta: "No va a pasar mucho tiempo para que empieces a creer que Argentina es un país que forma parte de tu imaginación", reforzando aquello que dijo de ella el crítico cubano Gerardo Mosquera: "Si en *Fantasía*, la película de Disney, el ratón Mickey entraba a estrechar la mano de Stokowski, el director de orquesta, en la obra de Liliana Porter, es como si fuera Stokowski el que entra a estrechar la mano de Mickey".

¿Cuál es su primer recuerdo lúdico?

–La casa de mis padres. Una casa con jardín en el barrio de Florida, con una casa con bicicleta, subibajas, el limonero, el laurel, todo bien. Esto es importante, porque algunos empiezan con que el padre los molía a patadas o algo peor. Para mí, en cambio, la infancia es un lugar lleno de sol, con un hermano tres años mayor que yo con el que siempre tuve una relación genial. Y unos padres muy especiales.

¿Por qué?

–Mi mamá era una persona que en su infancia había sufrido mucho. Tenía ocho hermanos que fueron muriendo uno por año, y después murió su papá en el incendio de su casa. Y, por haber sufrido todo eso, se dio cuenta de que la única alternativa era inventar otra realidad. Por ejemplo, traía la tarta pascualina y arriba estaba escrito "Lilianita". A mi hermano, que era de esos flacos que no comen nada, ella le hacía helados de zanahoria, de puré de papas, para que comiese verduras. Todo era muy mágico. Pero no te metía en una irrealidad, sino que te decía: "Vos no tenés que tener miedo a la muerte". De chica siempre me decía que yo tenía un ángel que era igual a mí, y que si estaba todo oscuro y yo tenía miedo le hablara al ángel. Y es el día de hoy que todavía me descubro hablándole, cuando tengo miedo. Todas esas cosas me funcionaron bastante bien: estaba la realidad, más la posibilidad de crearla de una manera mejor.

A veces las cosas lindas parecen ser parte de un pasado, y en el presente uno no se da cuenta de que son lindas. Mi infancia no fue así: yo era muy consciente de la casa del jardín, de que mi papá era famoso... En la escuela me decían: "Ah, Porter, ¿usted es algo de Julio Porter, el director de cine?". El humor me viene de mi papá. El era un tipo con mucho sentido del humor, y ningún sentido de la realidad. Tenía su oficina en el centro, y cuando venía para casa llamaba por teléfono y decía: "Voy para allá". Eso significaba que cuando llegara tenían que estar todas las luces de la casa encendidas, ¿no es genial? En casa siempre había gente jugando, a todo tipo de juegos: cartas, dados, lo que fuera. Discépolo siempre estaba en casa y se la pasaba tocando el piano, mientras escribía *Blum* con mi papá. *Blum* es una obra que vi mil veces, me la sabía de memoria, y me marcó un montón en la vida. El protagonista era un empresario y en un momento tiene un problema con una amante. Entonces le dice: "Te regalaré una fábrica de cigarrillos. Tú qué prefieres: ¿rubios o negros? Una fábrica de cigarrillos, así los recuerdos se te van a hacer humo".

¿Trabajó en alguna película de su padre?

–Sí. Yo no quería, porque era gordita y supertímida, pero mi mamá siempre insistía. Finalmente actué en una que se llamaba *Concierto para una lágrima*. Era la hermana de Olga Zubarry, tocaba "Para Elisa" en el piano, me equivocaba y Olga Zubarry, que estaba allí sin prestarme atención, me decía cada tanto: "No creas que no te he visto".

¿Usted entró en la Escuela de Bellas Artes a los doce años. ¿Fue por decisión propia?

–¡No! Yo dibujaba y tocaba el piano e iba a danzas clásicas, pero cuando me preguntaban qué quería ser de grande, contestaba: "Una señora cualquiera". Me refería a casarme, tener hijos, todo eso. Me mandaron a Bellas Artes porque pensaron que me iba a gustar más. Lo cierto es que en la escuela yo tenía un novio al que le tenía mucha admiración, porque era muy buen alumno, estaba más adelantado y ganaba todos los concursos de manchas. Pero él tenía dos novias más: yo era la del turno tarde, y había otra en el turno noche y otra en el turno mañana. Me acuerdo de que íbamos todos juntos a ver las obras de Bertolt Brecht. Cuando a los dieciséis años, en medio de todo eso, nos mudamos a México, entré a una escuela de Filosofía y Letras y al mismo tiempo me anoté en una escuela de artes. En esa escuela había un taller de grabado muy bueno y me metí porque tenía la fantasía de que iba a aprender enseguida e iba a hacer todo genial, y cuando volviera a Buenos Aires mi novio me iba admirar y me iba a elegir entre las tres. Trabajaba como loca, hasta que un día vino mi profesor y me dijo: "Tenés una exposición". Yo tenía diecisiete años, ya ni me escribía con mi novio (cuando volví él ya se había casado con la del turno noche, la comunista). O sea que trabajé para conquistar a un novio y saqué mi primera exposición.

¿Cómo fue esa primera muestra?

–Fue en la Galería Proteo de México. Eran grabados y óleos. Los grabados eran paisajes inventados de Buenos Aires, y había una obra que se llamaba "Mirando el desfile", en donde la gente que miraba éramos nosotros. Mis influencias en ese momento eran Braque y el Picasso de la época azul, en un contexto en que todo era muralismo y realismo socialista en México. El indio con la sandía en la cabeza, que para una argentina adolescente como yo era una cagada. Yo venía de Buenos Aires, que era el existencialismo. Me acuerdo que la primera crítica que tuve la escribió Juan José Arreola y era de lujo, empezaba diciendo: "Liliana Porter tiene diecisiete años..."

Pero igual decidió volverse a la Argentina...

–Sí, en el 61. En México las mujeres ya son solteronas a los dieciséis años. Si no tenías a alguien estabas perdida. Y yo tenía el miedo de que iba a perder

Los juguetes metafísicos

Del ratón Mickey al Che Guevara, del kitsch al comic, de la pintura a la fotografía, del grabado a la calcografía, Liliana Porter ha ido construyendo una obra de encanto irresistible, que permite ver desde el otro lado del catalejo la cultura de masas y la sociedad posmoderna, a través de la reunión más heterogénea entre anónimos juguetes y objetos cotidianos. Antes de inaugurar su muestra en Ruth Benzacar, Porter dialoga en Nueva York con otro plástico argentino afincado allá, el rosarino Juan Maidagan.

Por JUAN MAIDAGAN, desde Nueva York

Llegó a Nueva York desde México, y la idea era seguir hacia París. Eso fue hace más de treinta años, en 1964. El 25 de junio se inaugura su muestra de fotografías en la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, y al día siguiente dará una conferencia titulada "A partir de la fotografía", a pocos pasos de allí, en el ICI. Mientras tanto, sigue preparando su primera gran retrospectiva, que tendrá lugar en México (en el Museo de Monterrey) el año que viene. En su departamento de Manhattan tiene dos gatos inmensos, Albert y Georgie, que parecen gemelos al revés: uno es robusto y sano, el otro es enclenque y diabético. Cuando se le pregunta hasta qué punto juega en su obra con la idea de un país imaginario, Liliana Porter contesta: "No va a pasar mucho tiempo para que empieces a creer que Argentina es un país que forma parte de tu imaginación", reforzando aquello que dijo de ella el crítico cubano Gerardo Mosquera: "Si en *Fantasía*, la película de Disney, el ratón Mickey entraba a estrechar la mano de Stokowski, el director de orquesta, en la obra de Liliana Porter, es como si fuera Stokowski el que entra a estrechar la mano de Mickey".

¿Cuál es su primer recuerdo lúdico?

–La casa de mis padres. Una casa con jardín en el barrio de Florida, con una casa con bicicleta, subibajas, el limonero, el laurel, todo bien. Esto es importante, porque algunos empiezan con que el padre los molía a patadas o algo peor. Para mí, en cambio, la infancia es un lugar lleno de sol, con un hermano tres años mayor que yo con el que siempre tuve una relación genial. Y unos padres muy especiales.

¿Por qué?

–Mi mamá era una persona que en su infancia había sufrido mucho. Tenía ocho hermanos que fueron muriendo uno por año, y después murió su papá en el incendio de su casa. Y, por haber sufrido todo eso, se dio cuenta de que la única alternativa era inventar otra realidad. Por ejemplo, traía la tarta pascualina y arriba estaba escrito "Lilianita". A mi hermano, que era de esos flacos que no comen nada, ella le hacía helados de zanahoria, de puré de papas, para que comiese verduras. Todo era muy mágico. Pero no te metía en una irrealidad, sino que te decía: "Vos no tenés que tener miedo a la muerte". De chica siempre me decía que yo tenía un ángel que era igual a mí, y que si estaba todo oscuro y yo tenía miedo le hablara al ángel. Y es el día de hoy que todavía me descubro hablándole, cuando tengo miedo. Todas esas cosas me funcionaron bastante bien: estaba la realidad, más la posibilidad de crearla de una manera mejor.

A veces las cosas lindas parecen ser parte de un pasado, y en el presente uno no se da cuenta de que son lindas. Mi infancia no fue así: yo era muy consciente de la casa del jardín, de que mi papá era famoso... En la escuela me decían: "Ah, Porter, ¿usted es algo de Julio Porter, el director de cine?". El humor me viene de mi papá. El era un tipo con mucho sentido del humor, y ningún sentido de la realidad. Tenía su oficina en el centro, y cuando venía para casa llamaba por teléfono y decía: "Voy para allá". Eso significaba que cuando llegara tenían que estar todas las luces de la casa encendidas, ¿no es genial? En casa siempre había gente jugando, a todo tipo de juegos: cartas, dados, lo que fuera. Discépolo siempre estaba en casa y se la pasaba tocando el piano, mientras escribía *Blum* con mi papá. *Blum* es una obra que vi mil veces, me la sabía de memoria, y me marcó un montón en la vida. El protagonista era un empresario y en un momento tiene un problema con una amante. Entonces le dice: "Te regalaré una fábrica de cigarrillos. Tú qué prefieres: ¿rubios o negros? Una fábrica de cigarrillos, así los recuerdos se te van a hacer humo".

¿Trabajó en alguna película de su padre?

–Sí. Yo no quería, porque era gordita y supertímida, pero mi mamá siempre insistía. Finalmente actué en una que se llamaba *Concierto para una lágrima*. Era la hermana de Olga Zubarry, tocaba "Para Elisa" en el piano, me equivocaba y Olga Zubarry, que estaba allí sin prestarme atención, me decía cada tanto: "No creas que no te he visto".

¿Usted entró en la Escuela de Bellas Artes a los doce años. ¿Fue por decisión propia?

–¡No! Yo dibujaba y tocaba el piano e iba a danzas clásicas, pero cuando me preguntaban qué quería ser de grande, contestaba: "Una señora cualquiera". Me refería a casarme, tener hijos, todo eso. Me mandaron a Bellas Artes porque pensaron que me iba a gustar más. Lo cierto es que en la escuela yo tenía un novio al que le tenía mucha admiración, porque era muy buen alumno, estaba más adelantado y ganaba todos los concursos de manchas. Pero él tenía dos novias más: yo era la del turno tarde, y había otra en el turno noche y otra en el turno mañana. Me acuerdo de que íbamos todos juntos a ver las obras de Bertolt Brecht. Cuando a los dieciséis años, en medio de todo eso, nos mudamos a México, entré a una escuela de Filosofía y Letras y al mismo tiempo me anoté en una escuela de artes. En esa escuela había un taller de grabado muy bueno y me metí porque tenía la fantasía de que iba a aprender enseguida e iba a hacer todo genial, y cuando volviera a Buenos Aires mi novio me iba admirar y me iba a elegir entre las tres. Trabajaba como loca, hasta que un día vino mi profesor y me dijo: "Tenés una exposición". Yo tenía diecisiete años, ya ni me escribía con mi novio (cuando volví él ya se había casado con la del turno noche, la comunista). O sea que trabajé para conquistar a un novio y saqué mi primera exposición.

¿Cómo fue esa primera muestra?

–Fue en la Galería Proteo de México. Eran grabados y óleos. Los grabados eran paisajes inventados de Buenos Aires, y había una obra que se llamaba "Mirando el desfile", en donde la gente que miraba éramos nosotros. Mis influencias en ese momento eran Braque y el Picasso de la época azul, en un contexto en que todo era muralismo y realismo socialista en México. El indio con la sandía en la cabeza, que para una argentina adolescente como yo era una cagada. Yo venía de Buenos Aires, que era el existencialismo. Me acuerdo que la primera crítica que tuve la escribió Juan José Arreola y era de lujo, empezaba diciendo: "Liliana Porter tiene diecisiete años..."

Pero igual decidió volverse a la Argentina...

–Sí, en el 61. En México las mujeres ya son solteronas a los dieciséis años. Si no tenías a alguien estabas perdida. Y yo tenía el miedo de que iba a perder mi juventud. Por eso quise volver. Vivía con mis abuelos, iba a la Pueyrredón y a la Cárcova al mismo tiempo, y ahora era yo la que ganaba los concursos, ganaba miles de premios. Mi abuela, la mamá de mi papá, era de esas personas que piensan que si querés ser artista y no sos famoso sos un pelotudo, y yo me moría por salir en los diarios y darle la crítica para que la leyera. No era un monje tibetano, precisamente.

¿Y cómo surge la idea de ir a Nueva York en un momento como ése, a Nueva York y no a París, por ejemplo?

–Es que, cuando volvieron mis padres, mi hermano se quedó en México estudiando arquitectura y de un día para otro dejó de escribirnos. Como éramos una familia que se contaba todo, me mandaron a mí para ver qué pasaba. ¡Lo que pasaba, hijo! Se había metido con una actriz como veinte años mayor que él, un desbole impresionante, así que yo tampoco escribía, porque ¿qué iba a contar? La cuestión es que allá me encontré al que era mi profesor de grabado, que me dice: "¿A qué vas volver a la Argentina? ¿Por qué no te vas a París, que nunca fuiste?". Y a mí no se me había ocurrido, yo nunca había viajado sola, y una *tenía* que ir a París... La cuestión es que armé todo para que Antonio Seguí me buscara en el puerto, ¡en barco iba a ir!, cuando recibo una carta de unos amigos que vivían en Nueva York. Me proponían pasar por allá, así veía la Feria Mundial del 64, y de ahí tomaba el barco a Europa. A mí no me importaba nada Nueva York. Cuando uno pensaba en Nueva York pensaba en jazz, no en artes visuales. Pero el primer día que fui al Metropolitan me dije: "En una semana no veo todo esto". Así que devolví el pasaje.

¿Entonces se presentó al Pratz Institute?

–A los tres días fui al Prats Institute, a estudiar grabado. Yo no hablaba inglés, entonces buscaron a Luis Kamnitzer, el uruguayo que trabajaba allá, para que tradujera. Luis había ganado la Guggenheim junto con Noé, con Luis Felipe Noé, y estaban viviendo los dos allá. Y, para mí, Noé era como decir Jehová, más o menos. Siempre le había tenido muchísima admiración y no lo conocía personalmente. En esa época yo entendía el arte hasta cierto punto: más allá había cosas que veía y no sabía qué mierda estaba viendo. Andar con Noé y con Kamnitzer fue un aprendizaje inmenso para mí. En aquellos años no había, como ahora, diez mil galerías. Estaba Leo Castelli y nada más. Era la época de las primeras exposiciones de Warhol y Lichtenstein.

¿Cómo fueron esos primeros tiempos en Nueva York?

–Bueno, yo creo que vivía sorprendida, muy sorprendida. Estaba acostumbrada a hacer grabado en un lugar incómodo, y ahí en el Prats tenías unas planchas y unas cosas fosforescentes que no podía creer. Ya de entrada me encontré con esa idea que quizás es lo que más sorprende del modo de producir de este país: la idea del standard.

Siempre viví como una extraña coincidencia esa época: yo joven y una Nueva York joven en el arte. Eran todos artistas jóvenes los que tomaban el espacio... Quizá por eso, Nueva York sigue siendo para mí como un lugar adolescente en todo sentido: desde la falta de sofisticación (eso de comer en el subte, por ejemplo) hasta la manera de vestirse, la falta de ritual. Y, al mismo tiempo, esa fuerza, esa potencia, esa cosa saludable y también tan egocéntrica, ese nivel de inconsciencia para con el prójimo que tiene la adolescencia. Yo creo que lo que Nueva York da (y creo que se lo da a todo el mundo) es la sensación de que nadie es imprescindible. Por eso no me podía ir de Nueva York: por lo que estaba pasando y por la posibilidad de entender eso que estaba pasando, de la mano de Luis y de Noé, con quienes empecé a hacerme muchas preguntas alrededor del arte.

¿Qué tipo de preguntas se hace frente a su obra?

–La primera pregunta, en aquellos tiempos, fue: "A ver, ¿qué es lo que me interesa?". Una de las cosas que sentía muy fuertemente entonces era que, cuando se decían muchas cosas, finalmente se decía menos que si uno se callaba la boca, porque lo que decíamos era casi siempre un error. Entonces empecé con la cosa obvia de crear ausencia haciendo sombras. Ahí empezó todo. Yo todavía no tenía muy en claro adónde iba. Pero en el 72 hice esa obra que para mí es muy importante, una que hice primero en Italia y después en el MoMA, la de los clavos impresos con el hilo que va hasta el suelo. Lo que a mí me gusta de esa obra es su obviedad, por un lado, y la confusión, por el otro: es decir, clavito de verdad, clavito impreso; hilo de verdad, hilo impreso. Lo que no me parece obvio es el espacio, el espacio vacío, el espacio de la ilusión. Y lo que me sigue emocionando es justamente la estupidez. No la estupidez exactamente, sino el espacio para lo elemental. Me causa lo mismo que me causa Morandi. En Morandi lo genial es ese equilibrio entre la estupidez y lo metafísico. Parecería que es nuestro destino, como un verdadero autorretrato. Como decir que en los momentos de más lucidez a lo que uno puede aspirar es a la aceptación de la autoestupidez, y un milímetro más arriba está la intuición. Y yo creo que ése es el límite que a mí me interesa. La idea de unir para confundir, o cuestionar, esarelación entre lo que creemos virtual lo que creemos real. A mí me asombra mucho esa idea de cuál es el perro habiendo todos perros diferentes.

¿De qué manera se va armando una obra suya hoy?

–Voy armando, voy poniendo las figuras, y en un momento digo: "Es así", y cuando termino ya no me acuerdo muy bien por qué las puse así. Pasa lo mismo cuando alguien me trae algún muñequito para ver si me interesa usarlo en alguna obra: apenas lo veo sé si lo voy a usar o no tiene nada que ver ni lo va a tener en toda la vida. Y me doy cuenta de que, para esa persona, es imposible darse cuenta. Y es algo que me sucede con mucha gente. Pero también hay gente que la pega. Tiene que ver absolutamente con el objeto, con la perplejidad del objeto. Desde algún punto de vista se podría decir que los objetos que uso son un poco menos terminados, y eso les otorga cierta ambigüedad difusa, los hace voceros de la ambigüedad. No sé. De lo que estoy segura es de que no es arbitrario, y que lo que a mí me conmueve es juntarlos: esa convivencia que se provoca, esa heterogeneidad de sensaciones. Como, por ejemplo, el Cristo que es una lámpara: tiene una mezcla entre gracioso, patético, lindo y triste al mismo tiempo. Eso me gusta: la heterogeneidad de sensaciones. R

Diálogo con hombre en postal (cibachrome, 1997)

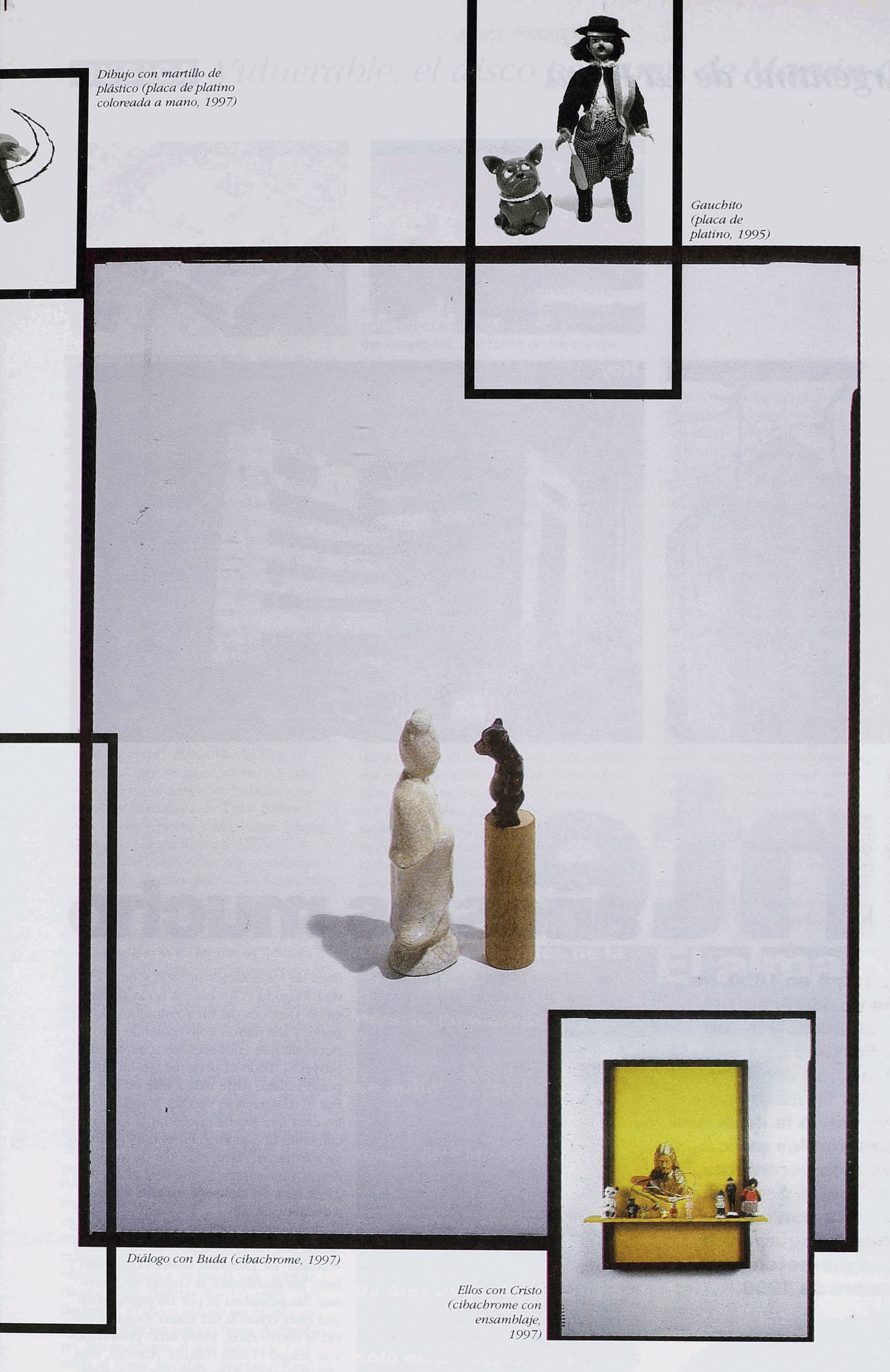
Dibujo con martillo de plástico (placa de platino coloreada a mano, 1997)

Gauchito (placa de platino, 1995)

Foto: Juan Manuel Echavarría

Diálogo con Buda (cibachrome, 1997)

Ellos con Cristo (cibachrome con ensamblaje, 1997)



Dibujo con martillo de plástico (placa de platino coloreada a mano, 1997)

Gauchito (placa de platino, 1995)

Diálogo con Buda (cibachrome, 1997)

Ellos con Cristo (cibachrome con ensamblaje, 1997)

Siempre viví como una extraña coincidencia esa época: yo joven y una Nueva York joven en el arte. Eran todos artistas jóvenes los que tomaban el espacio... Quizá por eso, Nueva York sigue siendo para mí como un lugar adolescente en todo sentido: desde la falta de sofisticación (eso de comer en el subte, por ejemplo) hasta la manera de vestirse, la falta de ritual. Y, al mismo tiempo, esa fuerza, esa potencia, esa cosa saludable y también tan egocéntrica, ese nivel de inconsciencia para con el prójimo que tiene la adolescencia. Yo creo que lo que Nueva York da (y creo que se lo da a todo el mundo) es la sensación de que nadie es imprescindible. Por eso no me podía ir de Nueva York: por lo que estaba pasando y por la posibilidad de entender eso que estaba pasando, de la mano de Luis y de Noé, con quienes empecé a hacerme muchas preguntas alrededor del arte.

¿Qué tipo de preguntas se hace frente a su obra?

–La primera pregunta, en aquellos tiempos, fue: "A ver, ¿qué es lo que me interesa?". Una de las cosas que sentía muy fuertemente entonces era que, cuando se decían muchas cosas, finalmente se decía menos que si uno se callaba la boca, porque lo que decíamos era casi siempre un error. Entonces empecé con la cosa obvia de crear ausencia haciendo sombras. Ahí empezó todo. Yo todavía no tenía muy en claro adónde iba. Pero en el 72 hice esa obra que para mí es muy importante, una que hice primero en Italia y después en el MoMA, la de los clavos impresos con el hilo que va hasta el suelo. Lo que a mí me gusta de esa obra es su obviedad, por un lado, y la confusión, por el otro: es decir, clavito de verdad, clavito impreso; hilo de verdad, hilo impreso. Lo que no me parece obvio es el espacio, el espacio vacío, el espacio de la ilusión. Y lo que me sigue emocionando es justamente la estupidez. No la estupidez exactamente, sino el espacio para lo elemental. Me causa lo mismo que me causa Morandi. En Morandi lo genial es ese equilibrio entre la estupidez y lo metafísico. Parecería que es nuestro destino, como un verdadero autorretrato. Como decir que en los momentos de más lucidez a lo que uno puede aspirar es a la aceptación de la autoestupidez, y un milímetro más arriba está la intuición. Y yo creo que ése es el límite que a mí me interesa. La idea de unir para confundir, o cuestionar, esarelación entre lo que creemos virtual lo que creemos real. A mí me asombra mucho esa idea de cuál es el perro habiendo todos perros diferentes.

¿De qué manera se va armando una obra suya hoy?

–Voy armando, voy poniendo las figuras, y en un momento digo: "Es así", y cuando termino ya no me acuerdo muy bien por qué las puse así. Pasa lo mismo cuando alguien me trae algún muñequito para ver si me interesa usarlo en alguna obra: apenas lo veo sé si lo voy a usar o no tiene nada que ver ni lo va a tener en toda la vida. Y me doy cuenta de que, para esa persona, es imposible darse cuenta. Y es algo que me sucede con mucha gente. Pero también hay gente que la pega. Tiene que ver absolutamente con el objeto, con la perplejidad del objeto. Desde algún punto de vista se podría decir que los objetos que uso son un poco menos terminados, y eso les otorga cierta ambigüedad difusa, los hace voceros de la ambigüedad. No sé. De lo que estoy segura es de que no es arbitrario, y que lo que a mí me conmueve es juntarlos: esa convivencia que se provoca, esa heterogeneidad de sensaciones. Como, por ejemplo, el Cristo que es una lámpara: tiene una mezcla entre gracioso, patético, lindo y triste al mismo tiempo. Eso me gusta: la heterogeneidad de sensaciones.

mi juventud. Por eso quise volver. Vivía con mis abuelos, iba a la Pueyrredón y a la Cárcova al mismo tiempo, y ahora era yo la que ganaba los concursos, ganaba miles de premios. Mi abuela, la mamá de mi papá, era de esas personas que piensan que si querés ser artista y no sos famoso sos un pelotudo, y yo me moría por salir en los diarios y darle la crítica para que la leyera. No era un monje tibetano, precisamente.

¿Y cómo surge la idea de ir a Nueva York en un momento como ése, a Nueva York y no a París, por ejemplo?

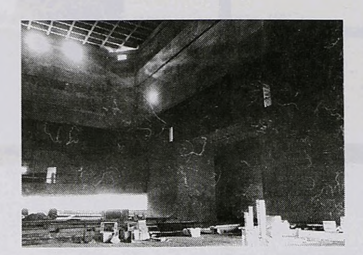
–Es que, cuando volvieron mis padres, mi hermano se quedó en México estudiando arquitectura y de un día para otro dejó de escribirnos. Como éramos una familia que se contaba todo, me mandaron a mí para ver qué pasaba. ¡Lo que pasaba, hijo! Se había metido con una actriz como veinte años mayor que él, un desbole impresionante, así que yo tampoco escribía, porque ¿qué iba a contar? La cuestión es que allá me encontré al que era mi profesor de grabado, que me dice: "¿A qué vas volver a la Argentina? ¿Por qué no te vas a París, que nunca fuiste?". Y a mí no se me había ocurrido, yo nunca había viajado sola, y una *tenía* que ir a París... La cuestión es que armé todo para que Antonio Seguí me buscara en el puerto, ¡en barco iba a ir!, cuando recibo una carta de unos amigos que vivían en Nueva York. Me proponían pasar por allá, así veía la Feria Mundial del 64, y de ahí tomaba el barco a Europa. A mí no me importaba nada Nueva York. Cuando uno pensaba en Nueva York pensaba en jazz, no en artes visuales. Pero el primer día que fui al Metropolitan me dije: "En una semana no veo todo esto". Así que devolví el pasaje.

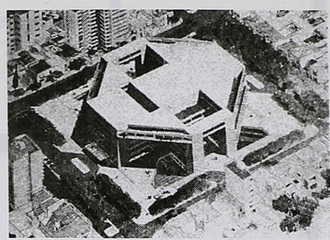
¿Entonces se presentó al Pratz Institute?

–A los tres días fui al Prats Institute, a estudiar grabado. Yo no hablaba inglés, entonces buscaron a Luis Kamnitzer, el uruguayo que trabajaba allá, para que tradujera. Luis había ganado la Guggenheim junto con Noé, con Luis Felipe Noé, y estaban viviendo los dos allá. Y, para mí, Noé era como decir Jehová, más o menos. Siempre le había tenido muchísima admiración y no lo conocía personalmente. En esa época yo entendía el arte hasta cierto punto: más allá había cosas que veía y no sabía qué mierda estaba viendo. Andar con Noé y con Kamnitzer fue un aprendizaje inmenso para mí. En aquellos años no había, como ahora, diez mil galerías. Estaba Leo Castelli y nada más. Era la época de las primeras exposiciones de Warhol y Lichtenstein.

¿Cómo fueron esos primeros tiempos en Nueva York?

–Bueno, yo creo que vivía sorprendida, muy sorprendida. Estaba acostumbrada a hacer grabado en un lugar incómodo, y ahí en el Prats tenías unas planchas y unas cosas fosforescentes que no podía creer. Ya de entrada me encontré con esa idea que quizás es lo que más sorprende del modo de producir de este país: la idea del standard.









Veinte años es mucho

Se inauguró en 1890, se quemó en 1977, se demolió –completo– en 1978. En 1980 comenzó la construcción del nuevo proyecto. Terminó la dictadura, volvió la democracia, pasaron los radicales, llegaron los peronistas, pero el Teatro Argentino de La Plata aún espera su segunda inauguración: esa que prometen para noviembre de 1998.

Por MIGUEL RUSSO A mediados de 1978, del Teatro Argentino de La Plata no quedaba nada. En su lugar –una manzana de superficie– había un gran pozo, señal inequívoca de lo que significaba la cultura para la última dictadura militar. El Teatro había sido inaugurado ochenta y ocho años antes, el 19 de noviembre de 1890, cuando más de mil quinientas personas pudieron ver el debut de *Otello*, de Giuseppe Verdi.

En 1885, el proyecto del Teatro Argentino había sido encargado al arquitecto italiano Leopoldo Rocchi, quien proyectó una planta en forma de herradura que se ajustara al estilo renacentista. La construcción demandó cinco años. Lapso que parece ínfimo comparado con los veinte años que demoró –que aún demora– la nueva estructura.

José Melia, actual director del Teatro, recuerda: "Yo estaba en el Teatro el día del incendio, 18 de octubre de 1977, una fecha que jamás voy a olvidar. En el primer momento no podía creer lo que estaba ocurriendo. Hubo un cortocircuito, se prendió fuego una tela, después otra, y otra. Todo el escenario estaba en llamas, luego pasó a la platea y esto motivó que se cayera la cúpula central. Nosotros salimos por los pasillos de los camarines del segundo piso, llegamos hacia el otro lado del Teatro. Al salir vimos un montón de gente llorando frente al Teatro. Nadie podía creerlo".

Melia comenzó sus tareas en el Teatro en 1965, como aprendiz en la sección Vestuario. Lleva treinta años trabajando en el Teatro Argentino: de diciembre de 1987 a diciembre de 1991 fue director general, y volvió al cargo desde enero del '93. "Me conocía el viejo Teatro de memoria: todos los pasillos, todos los recovecos. Los que vivimos en el Teatro tanto tiempo, como yo, que llevaba once años trabajando ahí cuando se quemó, no podíamos pasar cerca porque nos poníamos a llorar. Era nuestra casa."



¿Cuál fue la propuesta de la dictadura con el Teatro luego del incendio?

–La decisión fue demolerlo inmediatamente. Entonces un grupo de vecinos y empleados del Teatro formamos una Comisión Pro Reconstrucción. En 1978, cuando vino Videla en conmemoración de un aniversario de la fundación de La Plata, los que nos nucleábamos en esa comisión repartimos escarapelas celeste y blancas con la leyenda "Reconstruyan el Teatro". Después de eso tuvimos un apriete muy fuerte. Para los militares éramos subversivos. Querían la demolición y no pensaban en reconstruir nada.

¿Se hubiera podido reconstruir?

–Sí, seguro. Lo que se había destruido era la platea y el escenario; todo lo demás estaba casi intacto: no se quemó un solo traje, el foyer estaba perfecto. Pero nos apretaron diciéndonos que no siguiéramos con la idea de reconstrucción.

¿Por qué querían demolerlo?

–Creo que tenían la idea de realizar un complejo en Capital Federal y el Teatro Argentino de La Plata podía llegar a molestar al proyecto. Algunos personajes del gobierno dijeron que no se podía reconstruir. La comparación que hacíamos nosotros era con La Moneda en Chile. A pesar de haber sido bombardeada por los militares de Pinochet, se reconstruyó salvando el estilo y dejándola igual a como estaba antes del golpe. Aquí, en cambio, se formó una comisión del Estado que tomó la tarea de construir un nuevo complejo. Y trajeron unas bolas enormes con las que destrozaron las paredes... la demolición fue total. Donde estaba el Teatro quedó un agujero. Pero entre el día del incendio y el día que comenzó la demolición, se siguió ensayando dentro del Teatro. Ninguno de los que trabajábamos allí quería irse. Teníamos ahí todo el material de trabajo. No se perdió ni siquiera una peluca.

¿Qué sintió al ver por primera vez los planos del nuevo proyecto?

–Fue difícil. Al que hubiese conocido el viejo Teatro le costaba entender el nuevo. No queríamos que se perdiera la línea de los edificios históricos de la ciudad. Cuando vi los planos no lo podía creer. Después me fui acostumbrando un poco, y me fueron convenciendo otro poco, de que era necesario realizar este proyecto. Todo el personal tendrá que ponerlealma, darle vida a este edificio. Por el momento lo veo tan grande que no creo que pueda encontrar la salida fácilmente. El que vivió en el otro Teatro lo va a extrañar, claro, más allá de lo moderno y monumental que será el nuevo.

¿Por qué se demoró veinte años la construcción?

–Primero, los militares estaban obsesionados por hacer grandes estadios para el Mundial '78. Después, vinieron los cambios, los problemas, la Guerra de Malvinas. No pensaban ni por un segundo en una obra como la del teatro. Cuando volvió la democracia, había otras prioridades y se relegó el área cultural. Además, esta obra no estaba bien vista por la comunidad. Los platenses seguían recordando el otro Teatro, y los distintos gobernantes (radicales y peronistas) discutieron mucho sobre la urgencia de emplear tanta cantidad de dinero para algo que la comunidad no veía con buenos ojos. En determinado momento, se dieron dos cosas. Una, que resultaba mucho más oneroso dejar esa mole de cemento sin terminar; y la otra, que la comunidad en general creyó en este nuevo proyecto. Y allí se determinó culminar la obra.

Por lo pronto, a principios de 1998 se piensa inaugurar el microcine. A mediados del '98 debería estar terminada la sala lírica, la que deberá inaugurarse en noviembre con una ópera. "Será un mes de festejos, con artistas de todas partes del mundo y conciertos populares", dice Melia. Y agrega: "Mi idea es empezar con una gran ópera, y me gustaría hacerlo con la que más me gusta: *Aída*". Otra vez Verdi, otra vez noviembre, pero habrán pasado 98 años, un incendio, una demolición innecesaria y dos décadas de postergaciones.

MUSICA *Vulnerable, el disco póstumo de Marvin Gaye*

Por HERNAN FERREIROS En 1984 Marvin Gaye, uno de los próceres indiscutidos de la música negra en los Estados Unidos, fue asesinado por su propio padre de un tiro en la cabeza. Los motivos nunca se aclararon del todo (el fin de una vieja disputa familiar, drogas, fanatismo religioso). El suceso fue el final anunciado de una vida compleja. Veinte años antes, Gaye había hecho un tibio ingreso a la industria de la música como baterista contratado por el incipiente sello Motown, que en poco tiempo se convertiría en una inagotable fábrica de éxitos soul. Sus antecedentes como vocalista (había cantado en la iglesia de su padre y en el grupo vocal Moonglows) lo llevaron rápidamente tras el micrófono. Inconformista y obstinado, se negaba a seguir el modelo que el sello imponía a sus artistas: "No quiero subir al escenario a sacudir el culo, quiero sentarme en un banco y cantar", dijo a David Ritz, su biógrafo. Gaye siempre se vio a sí mismo como un crooner, un baladista romántico a la manera de Tony Bennett, Perry Como y, sobre todo, Frank Sinatra. "Mi sueño era ser Sinatra. Adoraba su fraseo, sobre todo el de sus comienzos, cuando era joven y puro... Yo fantaseaba con tener su mismo estilo de vida: ir a Hollywood, ser una estrella de cine. Todas las mujeres de Estados Unidos querían acostarse con él. Mi mayor fantasía era poder satisfacer a tantas mujeres como Frankie, él era el campeón de todas las categorías, la referencia". *The Soulful Moods of Marvin Gaye*, su primer disco como cantante para Motown, muestra claramente esta ambición. Usando un estilo a lo Nat "King" Cole que por el momento le iba un poco grande, Gaye interpreta viejos clásicos del easy jazz como "Witchcraft", "My Funny Valentine" o "Always" mezclados con baladas soul especialmente compuestas para el disco. Previsiblemente, Marvin se desenvuelve mucho mejor en el rol de *soulman* que en el de *crooner*. Sus interpretaciones van de la simple corrección al desastre, como es el caso de "Easy Living", cuya versión definitiva ya había sido establecida por Billie Holiday mucho antes. Desde luego, el disco no fue un éxito y permaneció mucho tiempo fuera de catálogo. Sin embargo, al año siguiente Gaye edita el single bailable "Stubborn Kind of Fellow", que es un éxito inmediato. Su destino en la música se había sellado. Comienza a trabajar con los compositores de primera línea de Motown (Holland-Dozier-Holland, Norman Whitfield, Smokey Robinson) y lanza una serie ininterrumpida de éxitos soul hasta que en 1968 edita el single "I Heard It Through the Grapevine", vende cuatro millones de discos y se convierte en el mayor nombre de la compañía.

Pero Gaye, siempre en un lugar excéntrico, no había olvidado su sueño de ser el Sinatra negro. Un año antes de convertirse en una dubitativa superestrella del soul había grabado una sesión de siete baladas de jazz con el arreglador Bobby Scott, un especialista en orquestaciones ampulosas y sofisticadas (había trabajado con Harry Belafonte y Aretha Franklin). En las *liner notes* de *Vulnerable*, Scott cuenta: "Marvin me llamó y comenzó a hablarme de una serie de canciones de amor como si su vida dependiera de ello". Scott arregló los temas para Gaye y la sesión se grabó en enero de 1967, pero ninguno de los dos quedó conforme con los resultados. "Marvin no se sentía seguro. Todavía no había puesto a punto su talento para la balada". Gaye decidió que estas versiones nunca salieran a la luz: "Todavía necesitaba vivir más para entender de qué se trataban las canciones. Necesitaba sufrir".

En los años siguientes Marvin Gaye obtuvo todo lo que le hacía falta. Después del éxito de "I Heard It Through the Grapevine", se retiró de los escenarios para reaparecer un par de años después con el disco que cambiaría la historia de la música negra: *What´s Going On*. Editado en 1971, con este trabajo Gaye proclamaba su independencia artística total. Es el primer disco de Motown que puede ser considerado un álbum, en lugar de un conjunto de singles. En una suite dividida en nueve temas, Gaye asume el punto de vista de un veterano de Vietnam que vuelve a la confusión de la vida norteamericana de principios de los 70. A pesar de su sonido suntuoso, el disco fue considerado, tal vez con razón, demasiado depresivo por la compañía e hizo falta cierta presión de los músicos para que saliera al mercado. Smokey Robinson, otra de las estrellas de Motown, dijo: "Los productores y los artistas estaban fascinados, pero el departamento de marketing no estaba seguro. Yo les dije que era el mejor disco jamás grabado. Y tenía razón". El disco no sólo era innovador temáticamente, al llevar cierta reflexión sobre las condiciones sociales a la música popular, sino también formalmente: a partir de este disco Gaye comenzó a construir una textura sonora grabando su propia voz en tres registros diferentes superpuestos (falsetto, tenor y uno más bajo y áspero). El protagonismo absoluto de esta voz múltiple fue el germen de la creación del "estilo Marvin Gaye": una proporción divina entre la densidad sonora del jazz, la ligereza del *crooner* y una dimensión espiritual arrolladora que lo invade todo.

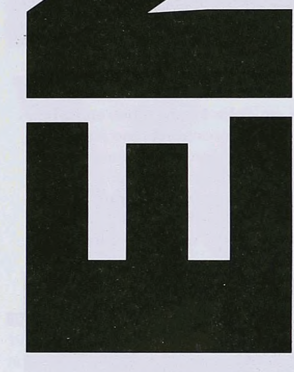
En esta misma época su vida privada comenzó a derrumbarse. Su esposa Anna (hermana de Berry Gordy, el dueño de Motown), diecisiete años mayor que Gaye, se divorcia de él. Como consecuencia, su carrera toma un nuevo giro. Aparentemente las mujeres se vuelven su principal fuente de inspiración y el sexo su nueva fe. "Salir con putas me preserva de la pasión. El amor es una pasión peligrosa", confiesa en su biografía. Sus nuevas canciones inician un ciclo místico-sexual, que años después sería una notoria fuente de inspiración para Madonna y Prince. Pero Gaye está al borde de la ruina económica: demasiados problemas con la cocaína y un segundo matrimonio mucho más tormentoso que el primero. Ciego de coca y alcohol, obliga a su mujer Janis a acostarse con otros hombres. Según su biógrafo David Ritz, por esta época su único santuario era el estudio, donde trabajaba incansablemente sobre esas siete baladas que había intentado grabar diez años antes. "Nunca abandoné las baladas. Volvía a ellas de tanto en tanto, pero fue en medio de todos los conflictos con Janis cuando las canciones finalmente tuvieron sentido. El dolor en mi corazón se correspondía con el dolor de la melodía."

Gracias a su técnica para cantar en voces contrastantes, Gaye poseía ahora un rango vocal adecuado para interpretar el vasto espectro de sus tormentosos sentimientos. La versión final de *Vulnerable* se graba en 1977. Sin embargo, Gaye (que seguía cosechando éxitos soul como "Let´s Get It On" y "I Want You") teme que el disco sea un fracaso y retrasa su edición. Nuevos problemas personales y legales que llevan a un cambio de compañía (Motown por Columbia) hacen que el disco permanezca olvidado.

Trece años después de su muerte, el álbum fue finalmente recuperado y editado. En él, Gaye se muestra como un intérprete diferente a Sinatra. Al control absoluto que éste impone a su prodigiosa voz, Gaye responde con emoción e intensidad. Su interpretación muestra una meticulosidad conmovedora y, al mismo tiempo, un dolor incontenible: en su peor momento, encontró el tono justo para cantar estas canciones. Irónicamente, sólo después de morir Gaye logró el objetivo de toda su vida: que su nombre cierre la corta lista de los más brillantes crooners de la canción norteamericana.



AGENDA









DOMINGO 22



Escultura. Entrega de premios del Primer encuentro de escultores en la playa, a las 20 en la Casa de la Cultura de Villa Gesell, Avenida 3 y 109. Este encuentro se desarrolló del 13 a al 21 del corriente, y hasta el lunes se pueden visitar las obras en la galería Atlas, Avenida 3 entre 103 y 104. Las obras que los participantes realizaron durante estos días pasarán a formar parte del patrimonio de la ciudad en distintos lugares a determinar. **GRATIS.**



◆ **Infantil.** El grupo Cabeza de Jabalí presenta el espectáculo *La Comedia de las Equivocaciones*, basado en la obra de William Shakespeare, en donde un criado y su amo viven un sinfín de peripecias buscando a sus hermanos gemelos. Dirigido por Sergio Amigo. A las 15 en Liberarte, Corrientes 1555. Entrada $ 5.

◆ **Teatro**. Se presenta la obra *Rodeo*, de la dramaturga española Lluisa Cunillé, en donde se reflexiona sobre la vida y sobre la cotidianidad, apoderándose de la ambigua y kafkiana oficina donde transcurre la obra. Con las actuaciones de Carlos de Urquiza, Daniel Fernández, Francisco Nepo, Natalia Rey, Rosita Saragosti y Eduardo Spíndola. La dirección es de Carlos Ianni. A las 20 en el Teatro CELCIT, Bolívar 825. **GRATIS.**

◆ **Chicos.** Se presenta *El circo de los animales* de Camille Saint Säens, en versión de José Varona, quien también se hace cargo de la dirección. La coreografía es de Carlos Trunsky. Las entradas están en venta con cinco días de anticipación. A las 11 en el Teatro Colón, Cerrito 618. Entradas desde $ 2.

◆ **Cine.** Proyección del film *El estado de las cosas*, del realizador alemán Wim Wenders. Con las actuaciones de Isabelle Weingarten y Patrick Bauchau. Con debate posterior. A las 18 en el Cine Club Jaen, Ramírez de Velazco 958. **GRATIS.**

◆ **Música.** Se realiza un homenaje a Schubert y Brahms, interpretados por la soprano Myrtha Garbarini, el barítono Luciano Garay, los pianos de Pía Sebastiani y José Luis Jury y el violín de Alejandro Drago. El actor Duilio Marzio recitará textos. De Johannes Brahms se escuchará *Sonata para violín y piano Nº 2 en La mayor*, *Cuatro cantos serios* y *Balada Edward Nº 1*. Mientras que de Franz Schubert se interpretará *Fantasía para piano a cuatro manos en Fa menor*, *Lieders* y *Fantasía el viajero para piano*. La cita es a las 18 en el Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada $ 12.

LUNES 23



Desapariencias. Es el nombre de la exposición de pinturas de Mara Facchin (foto), que se puede visitar todos los días de 15 a 20 (sábados y domingos hasta las 22) en el Casal de Catalunya, Chacabuco 875. La muestra está organizada por Roberto Martín - Arte contemporáneo, en cuyo espacio (Defensa 1355) exponen Rosalía Maguid, Beatriz Ruderman, Renata Schussheim, Inés Vega, Fabiana Barreda y Juan Carlos Romero, todos los días de 15 a 20, menos los sábados y lunes. **GRATIS.**



◆ **Borges.** Se realiza el taller *Borges, el idioma de los argentinos*, que pretende realizar un ensayo de lectura de nuestro castellano. Estará a cargo de la Prof. Mabel Autino. A las 21.15 en la Sala de Audiovisuales de la Facultad de Psicología, Independencia 3065. **GRATIS.**

◆ **Economía**. La Fundación Tzedaká Joven realiza un reportaje público al periodista Marcelo Zlotogwiazda, con el título *El impacto de la economía actual en la Argentina*. Lo recaudado se destina a un plan de alimentación para familias carenciadas. A las 20.30 en Estado de Israel 4156. Entrada: 1 kilo de alimento no perecedero.

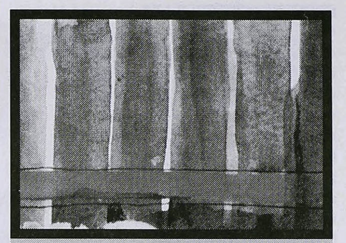
◆ **Música clásica.** Presentación de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dirigida por Franz-Paul Decker, interpretando *Sinfonía Nº 8 en Si menor "Inconclusa" D 759*, de Franz Schubert, *Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 35*, de Erich Korngold, con Catherine Chó como solista invitada y *Sinfonía doméstica Op. 53*, de Richard Strauss. Las entradas están en venta con dos días de anticipación. A las 20.30 en el Teatro Colón, Cerrito 618. Entradas desde $ 7.

◆ **Radio.** Dentro del programa *Tribulaciones*, conducido por Mario De Cristófaro y Oscar Mingorance, se presenta el grupo de música electrónica Uno x Uno, presentando su nuevo CD, *Canciones Japonesas*. El recital es transmitido en directo por FM La Tribu (88.7) y puede ser presenciado por el público. A las 23 en el Auditorio de FM La Tribu, Lambaré 873. **GRATIS.**

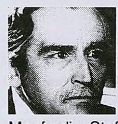
◆ **Arte.** Charla abierta sobre *Diálogos sobre arte. El artista, la obra, el discurso*, coordinada por Horacio Safons. Con la participación de destacados críticos y artistas. A las 17 en la Biblioteca de la Universidad de Palermo. **GRATIS.**

◆ **Periodismo.** Se realiza una charla-debate con el título *Los periodistas no son héroes*, con la participación de Sylvina Walger, Eduardo de la Puente, Román Lejtman, Atilio Cadorín, Carlos Pagni, Oscar Raúl Cardoso, Juan Carlos Batolotta y Jorge Sánchez. A las 20.30 en el Auditorio de la Universidad de Buenos Aires, Uriburu 950. **GRATIS.**

MARTES 24



Ana Fuchs. A las 19 inaugura con entrada libre la muestra de pinturas de Ana Fuchs, que permanecerá abierta hasta el 13 de julio. Fuchs piensa la pintura como campo de acción poética, con reglas establecidas por el artista. Estas "reglas del juego" implican que Fuchs tome ciertas formas recurrentes que la atraen con una insistencia obsesiva. En el Centro Cultural Borges, Viamonte esquina San Martín (entrada $ 2), de domingos a jueves de 11 a 21 y viernes y sábados de 11 a 22. **GRATIS.**



◆ **Cine.** Dentro del ciclo "El cine y sus autores", se presenta el film *Nos habíamos amado tanto*, de Ettore Scola, con las actuaciones de Vittorio Gassman, Nino Manfredi y Stefania Sandrelli. A las 18.30 en el Palacio de Correos, Sarmiento 151. **GRATIS.**

◆ **Historieta.** Con el título *En Crisis... la calle crea*, se realiza una muestra de obras realizadas por pacientes adolescentes y adultos del CENARESO, logrando a través del arte una forma de canalizar sus necesidades expresivas. De 14 a 21 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **GRATIS.**

◆ **Ortodoxia.** Conferencia a cargo de Igor Andruskiewitsch, sobre *El arte sacro en las iglesias ortodoxas*. Se tocarán los siguientes temas: los iconos, melodías religiosas paganas y sus influencias en los cantos cristianos, el canto coral, los estilos arquitectónicos y Santa Sofía. A las 19 en la Manzana de las Luces, Perú 272. **GRATIS.**

◆ **Café Literario.** Presentado por Osvaldo Verón, se realizan performances poéticas a cargo de Esteban Moore, con la participación de cantantes, escritores, artistas plásticos y líricos. A las 22 en Girondo, Paraná 328. **GRATIS.**

◆ **Jazz.** Continúa el ciclo *Jazzología*, presentando en esta ocasión a *El Terceto*, formado por Norberto Minichillo en batería y voz, Hernán Ríos en piano y Pablo Tozzi en contrabajo y voz. Interpretan *Soledad* de Gardel y Lepera, *Mano a mano* de Gardel y Flores, *Murga de Retirada* de Jaime Roos, *Garúa* de Troilo y Cadícamo y *I Mean You* de Thelonius Monk. A las 19 en la sala Enrique Muiño del Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551. **GRATIS.**

◆ **Cruz Roja.** Una de las últimas oportunidades para visitar la muestra de fotografías del Comité Internacional de la Cruz Roja, *El Hombre en un mundo de conflictos*. Este organismo hace más de un siglo que actúa como intermediario neutral e independiente en conflictos alrededor del mundo, encargándose de coordinar las tareas de salvamento de víctimas de diferentes conflictos entre las naciones. De 10 a 21 en el Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada $ 2.

*Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Belgrano 673, o por Fax al 334-2330. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.*

MIERCOLES 25



Museo etnográfico. Se puede visitar la exhibición recientemente inaugurada *Los futuros del pasado (Ciencia, universidad y modernización 1870-1920)*. Incluye material arqueológico y etnográfico organizado en tres ejes: el relevamiento del territorio, las comunicaciones y la salud pública. En el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Moreno 350, de miércoles a domingos de 14.30 a 18.30. La entrada es de $ 1 y hay visitas guiadas los sábados y domingos a las 15.30.



◆ **Welles.** Dentro del ciclo *Shakespeare y el cine*, se presenta el film *Otelo*, basado en la obra de Shakespeare, dirigido por Orson Welles. Con las actuaciones de Welles y Michael MacLiammoir. A las 14.30 y 22 en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 3,50.

◆ **Años 60.** Presentación del libro *Cultura y política en los años 60*, en donde dieciséis autores analizan la compleja interrelación que existió entre la cultura y la política en esa década, abordada desde diferentes perspectivas y profundizando en la realidad sociopolítica imperante en la época. Participan Eduardo Grüner, Nicolás Casullo, León Ferrari y Enrique Oteiza. A las 19 en el ICI, Florida 943. **GRATIS.**

◆ **Arte Sacro.** Inauguración de la muestra *Tarea de Santos III-Santa Rosa de América*, en donde se pueden apreciar 12 obras, pinturas originales de taller cuzqueño provenientes del Convento Santa Catalina de Siena de Córdoba. De 14 a 19 en el Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Suipacha 1422. **GRATIS.**

◆ **Música.** Dentro del ciclo *Nuestros clásicos*, se rinde homenaje a compositores argentinos, entre ellos Luis Gianneo, Juan Carlos Paz y Honorio Siccardi. Las obras serán interpretadas por alumnos y egresados del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo. La dirección es de Sandra Federici y Laura Maito. A las 20 en La Scala de San Telmo, Pje. Giuffra 371. **GRATIS.**

◆ **Cine.** La Filmoteca Buenos Aires propone recordar las matinés de antaño, proyectando dos films en continuado. El primero es *Sólo los ángeles tienen alas*, de Howard Hawks, con las actuaciones de Cary Grant, Rita Hayworth y Jean Arthur, y a continuación *Tampico*, de Lothar Mendes, con Edward G. Robinson, Victor McLaglen y Mona Maris. A las 15 en el Cine Maxi, Carlos Pellegrini 657. Entrada $ 3,50.

◆ **Afro.** Taller de danza afro a cargo del profesor Claudio Oliveira Da Silva y percusionistas invitados. A las 20.30 en el Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. **GRATIS.**

JUEVES 26



Blanco y negro y gris. Inaugura la muestra Diego Ortiz Mugica, fotógrafo publicitario, y discípulo de Pedro Luis Raota. El nombre de la exposición es *Fotografías en blanco y negro y gris*, y se compone de 60 piezas realizadas en los últimos ocho años en México, Argentina, Chile y Uruguay. La inauguración es a las 19 y el horario de visita es de 14 a 19, en el Museo Nacional de Arte Decorativo, Avenida del Libertador 1902. La entrada cuesta $3 (los miércoles gratis).



◆ **Pintura.** Muestra de obras de Enrique Burone Risso, *Lugares públicos Pinturas*, en donde el color, la línea y la visión a través de su ojo, a manera de gran angular, nos sumerge en nuestra pública realidad cotidiana. Se puede visitar también la exposición de obras de Mauro Machado *Sistemas Primarios*, en donde el artista utiliza el óxido, las sales y el ácido como una manera de reflejar el poder creador del tiempo. De 12 a 20 en la Fundación Banco Patricios, Callao 312. **GRATIS.**

◆ **Poesía.** Homenaje a los poetas judíos, dentro del ciclo *Homenaje a la poesía*, con la participación de Lilí Grinberg, Virginia Rubín, Carlos Alberto Alvarez, Carlos Lanari y Gabriel Rossi. Las canciones estarán a cargo de Bernardo Miller y el acompañamiento en teclados de Gerardo Delgado. La dirección es de Carlos Alberto Alvarez. Al finalizar la función los poetas presentes tendrán la oportunidad de leer sus obras. A las 20.30 en el Sótano de Gardone, Chile 802. Entrada $ 3.

◆ **Música.** Recital de Erica García, adelantando temas de su disco debut *El Cerebro*, producido por Ricardo Mollo, y Kart como grupo invitado. A las 23 en Freakstudio, Bartolomé Mitre 1552. Entrada $6.

◆ **Clínica.** Se realiza una clínica multiinstrumental a cargo de Fico de Castro en guitarra, Daniel Castro en bajo y Willy Muñoz en batería. A las 19 en Girondo, Paraná 328. **GRATIS.**

◆ **Viajes.** Con el título *Un viaje a Tierra Santa*, se presenta la colección de diapositivas de la profesora Guadalupe L. de Miller, con charla explicativa. A las 18.30 en el Palacio de Correos, Sarmiento 151. **GRATIS.**

◆ **Audiovisual.** Se presenta el espectáculo *La montaña esmeralda*, en donde conviven la palabra, la poética, la pintura, la fotografía, el collage y la música, a través de un viaje sonoro y visual donde se complementan las distintas poéticas en una lucha simbólica entre el bien y el mal. La música y los textos pertenecen a Christian Basso y el relato visual es de Diego Chemes. A las 22.30 en el Centro Cultural Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 6.

VIERNES 27




Alejandro del Prado. Se presenta en guitarra y voz, acompañado por Susana del Prado en coros y Vicente Graciano en flauta y bombo, interpretando tangos, murgas y milongas, viejas y nuevas canciones. Alejandro del Prado, que musicalizó a poetas como Raúl González Tuñón y Humberto Costantini y fue guitarrista de Alfredo Zitarrosa, es uno de los que mejor ha transitado, y transita, ese camino que une al rock con el tango. A las 23 en Foro Gandhi, Corrientes 1551. Entradas generales $ 10.



◆ **Teatro.** Se presenta la obra *Pará fanático!!!*, unipersonal humorístico de Carlos Belloso. Se trata de una aventura protagonizada por un joven, de cuya mente calcinada por los rayos ultravioletas del verano porteño surgen numerosos personajes. A las 23 en el Fundación Banco Patricios, Callao 312. Entrada $ 10.

◆ **Gerardi.** Charla abierta –noveno encuentro de *La Máquina*– con Enrique Gerardi, destacado investigador, docente y creador musical. Se contará además con ejemplos musicales ilustrativos. A las 21.30 en Jorge Bell entre Cantilo y 13, City Bell. **GRATIS.**

◆ **Teatro II.** La obra *Cuesta abajo*, de Gabriela Fiore, cuenta la historia del encuentro entre dos mitos, Carlos Gardel y Rita Hayworth, en un territorio ficticio, caminando por un rumbo atemporal. Con las actuaciones de Gabriela Fiore y Jorge Nolasco, y la dirección de Gabriela Fiore. A las 21.30 en el Teatro de la Ranchería, México 1152. **GRATIS.**

◆ **Poesía.** Bajo el título de *La voz del erizo*, leen poemas Alicia Genovese, Alfredo Rosembaum, Anahí Mallol, Jonathan Rovner y María del Carmen Colombo. A las 20 en el Centro Cultural Rojas, Corrientes 2038. **GRATIS.**

◆ **Circo.** El Grupo PuroCirco realiza una clase abierta de iniciación a las técnicas circenses, en donde el público puede incursionar por vez primera en los secretos del malabarismo, la magia, la acrobacia, el trapecio, el equilibrio y el clown. A las 19.30 en Fitz Roy 851. **GRATIS.**

◆ **Clásicos.** Dentro del ciclo *Lecturas*, la profesora Josefina Delgado lee parte de la obra de Juan José Manauta, con la presencia del escritor. A las 19 en la Biblioteca Ricardo Güiraldes, Talcahuano 1261. **GRATIS.**

◆ **Latinoamérica.** Inauguración del ciclo de fiestas *Bien Bueno*, que intenta acercar al público porteño las sensaciones del Caribe y Brasil. Las invitaciones gratuitas pueden ser retiradas en el Centro Cultural Rojas, Recoleta o en la Facultad de Cs. Sociales de la UBA. A la 0 en Rivadavia y Uriburu. Entrada $ 8 (con consumición).

SABADO 28

Noches célticas. Ultima función del ciclo Noches Célticas II, con las actuaciones de The Shepherds (música tradicional irlandesa, foto), Celtic Argentina (danza irlandesa) y el Conjunto Tradicional Parroquial de Vedra(tradicional gallego). La música celta está basada en el folklore de Escocia, Irlanda, Bretaña, Galicia, Asturias y Gales, y se vale de instrumentos característicos como la gaita y el bodran. A las 20 en el Teatro del Globo, Marcelo T. de Alvear 1155. Entradas desde $ 5.



◆ **Chicos.** *La Tempestad*, de William Shakespeare, en versión para chicos, con dirección de Claudio Hochman y las actuaciones de Daniel Casablanca, Matías Hacker, Julia Calvo y Esteban Pico. La música es interpretada en vivo por el grupo Los Cuatro Vientos. A las 17 en el Teatro General San Martín, Corrientes 1530. Entrada $4.

◆ **Coral.** Presentación del Coral de la Rábida, interpretando *La Guerra*, de Mateo Flecha, *Naranjo en flor*, de Homero Expósito, y la *Misa Breve* de Fernando Moruja. La dirección es de Fernando Moruja. A las 20 en el Centro Cultural José Hernández de la SADE. **GRATIS.**

◆ **SIDA.** *Por las Dudas*, grupo solidario con el SIDA organiza una fiesta para recaudar fondos para la compra de una ambulancia para el Hospital Muñiz, de la que participarán Sometidos por Morgan y Porco. A las 23 en Arpegios, Defensa y Cochabamba. Entrada $5.

◆ **Música.** Presentación del grupo El Tranvía, que fusiona elementos de tango, improvisación y música contemporánea, interpretando obras de Astor Piazzolla, Juan Dargenton, Néstor Crespo y Espósito. A las 18 en el BAC, Suipacha 1333. Entrada $4.

◆ **Teatro.** Teagrupo presenta la obra *Orquesta de señoritas*, de Jean Anouilh, representada con elenco masculino. Con dirección de Adolfo Valerga. A las 21 en la Sala Spilimbergo, Paroissien 4447. **GRATIS.**

◆ **Cerámica.** La Fundación Condorhuasi alberga una colección de más de mil cerámicas indígenas precolombinas argentinas, algunas piezas únicas en el mundo. Pueden realizarse visitas guiadas en horarios especiales llamando al teléfono 827-1070. De 16 a 20 en la Fundación Condorhuasi, Medrano 1335. **GRATIS.**

◆ **Pintura.** Continúa abierta la muestra de obras de Rómulo Macció, *Pinturas del Río y de La Boca*, 15 pinturas en donde puede observarse la particular visión que este plástico tiene de los paisajes porteños. De 10 a 19 en la Fundación Proa, Pedro de Mendoza 1929. Entrada $3.



Notari maquillando a Alfredo Alcón en Otelo *y a Eva Duarte en* La pródiga.



Caras & caretas

Por RAMON D. TARRUELLA Hay una habitación amplia, dos grandes espejos bordeados de lámparas blancas y varias sillas de diferentes tamaños. Hay, desparramados en una mesa, al borde de los espejos, pinceles y cremas: elementos propios de su oficio. En la puerta, la última de un largo pasillo del Canal 9, dice: "Maquillaje". Todos los rostros que se ven por el canal de Alejandro Romay pasan por esa habitación. Y en esta habitación está Vicente Notari. El tiene las fotos, con o sin maquillaje, de todos. Pero los casi cincuenta años de trabajo en el cine argentino –con sus anécdotas y sus amigos– Notari los tiene archivados en su memoria. Recuerda, por ejemplo, la cantidad de películas que filmó con cada director. Quiénes eran sus actores, los lugares de filmación, sus colaboradores. Recuerda también las 120 películas donde trabajó. "Ocho por año", acota con precisión.

"Mi padre tenía una peluquería al lado de los estudios cinematográficos San Miguel, en la calle Campichuelo. Los estudios eran de los hermanos Murúa, y solían ir los dos Luis Sandrini (padre e hijo), Libertad Lamarque, Floren Delbene –dice Notari recordando sus primeros contactos con el cine nacional–. Muchos de ellos iban al local de mi padre, se hacían peinados, distintos maquillajes. Yo veía todo eso y aprendía. Hasta que un día Alvarez Lamas, un gerente de esos estudios, me propuso como ayudante de maquillador."

En la primera película en que trabajó fue *La dama duende*, de Luis Saslavsky, en 1944, con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, exiliados en Argentina de la España franquista. "Tenía trece años. Yo me quedaba en el piso mientras el director y los asistentes iban a comer. Maquillaba a los que hacían una toma. Me acuerdo de Delia Garcés: tenía que retocarle la cara antes de empezar a filmar." A pesar de la edad, en pocos meses quedó efectivo como ayudante de maquillador. De esos años le quedó el apodo de El Nene. En 1953 ingresó en Argentina Sono Film, donde llegó a ser jefe de maquillaje. En esos años filmaba junto a los directores más importantes: Lucas Demare, Mario Soffici, Luis Saslavsky.

El peronismo aún no había llegado al poder y Notari había maquillado a Eva Duarte, antes de pasar a la historia como Evita. La película era *La pródiga*, dirigida por Mario Soffici, y empezó a rodarse en 1945. "La misma Eva había elegido a la gente con quien quería trabajar. En el transcurso del rodaje Perón fue elegido presidente. Por eso, faltando veinte días para terminar el film, ellos se casaron, se fueron de luna de miel y se suspendió la filmación. Cuando Evita volvió se filmó el casamiento de ella con el actor Juan José Míguez, una de las partes que faltaba." La película, debido al rol político que tuvo la actriz desde 1946, se estrenó recién en agosto de 1984. Una de las copias se la habían entregado al entonces flamante presidente Juan Domingo Perón, quien la mantuvo alejada del público durante varias décadas.

Fue durante el peronismo cuando se filmó la primera película en colores, gracias a los equipos que consiguió el General. El film se llamaba *El gaucho de la botella*. Y Notari recuerda: "La dirigía un italiano, un tal Remani, trabajaba Juan José Míguez. Yo tenía que probar todo antes de filmar: por ejemplo, tenía que ver si la sangre salía igual en colores. El iluminador se desesperaba por el color, a los árboles oscuros los pintaba de blanco. Al principio fue difícil adaptarse".

En 1955 pasó a Canal 7, sin necesidad de abandonar el cine. Notari tenía gran experiencia en el trabajo de postizos (barbas, patillas, pelucas). Con apenas 18 años, lo llamó Atilio Mentasti, uno de los empresarios más importantes del cine de ese momento, enterado de su capacidad en esas caracterizaciones. La película era *El juramento de Lagardere*, con la actuación del español Antonio Vilar. "El film era sobre una época de espadachines –dice Notari– y se necesitaban muchas patillas y barbas. Lo que más recuerdo es el primer día de filmación. A Vilar le habían regalado una bola para servir café. Casi 50 personas estaban en el piso esperando comenzar el rodaje, maquilladas, con los vestidos. Y Vilar no llegaba, andaba sirviendo café con esa bola. Cerca de las cinco de la tarde se dispuso a filmar. Después de tardar media hora en ponerse las botas, comienza a rodar con

Empezó viendo a su padre cortar el pelo y maquillar a los famosos. Fue ayudante de maquillaje desde los 13; a los 22 entró en Argentina Sono Film. Por sus manos pasó la historia del cine nacional: Delia Garcés, Libertad Lamarque, Carlos Cores, Alfredo Alcón, Graciela Borges, y hasta Eva Duarte, en su mítica película La pródiga. Se llama Vicente Notari. Y es una usina de anécdotas.

tanta mala suerte que se cayó del caballo y se quebró la clavícula. Mentasti dijo que esa película debía hacerse, y Vilar tenía para tres meses. Entonces se llamó a Carlos Cores. Y la película se estrenó con su actuación protagónica."

Con Lucas Demare filmó más de diez películas, con él compartió varias anécdotas que no se cansa de contar: "Demare era un tipo de carácter terco, se enojaba enseguida, cuando no salía algo se ponía obsesivo". Durante la filmación de *Plaza Huincul*, hizo repetir una escena al primer actor Duilio Marzio más de cinco veces porque no le gustaba cómo caminaba hacia un pozo de petróleo que habían fabricado. "Me acuerdo que gritaba con el megáfono como desesperado, le gritaba a Marzio y la escena se repetía cada segundo." En Jujuy filmó *Zafra*, una de las primeras actuaciones de Alfredo Alcón y Graciela Borges juntos; ella tenía 17 años. En 1961, mientras filmaban *Hijo de hombre*, los nervios del director de cine le jugaron en contra. "Demare tenía la manía de que todo lo quería hacer él. Había una parte de la película en donde él disparaba un tiro en off y el actor español Paco Rabal se tomaba el pecho y caía. Pero ese tiro no salía. Al tercer intento estaba muy nervioso. Me acuerdo que decía 'parece mentira que venimos a hacer una película donde hay 300 balas y justo una no sale'. Entonces uno de los encargados le alcanzó un rifle. Y mientras hacían los preparativos para repetir la escena, al apoyar el rifle se le escapó un tiro y le pegó en el pie. La filmación se suspendió por tres días, a Demare lo operaron y perdió un dedo." Terminó de filmar una de sus mejores películas con la pierna enyesada.

Otra anécdota, ésta de 1975, en el Tigre, durante la filmación de *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, del hermano de Mirtha Legrand, José Martínez Suárez: "Había dos chalets, uno quedaba en la parte de atrás, pegada al río. Fui a buscar una valija que usaba para trabajar en el chalet que estaba en el fondo, cerca del río, y escuché unos gritos de socorro. Era Mecha Ortiz que se estaba ahogando. Entonces le avisé a Martínez Suárez. José se metió en el agua, agarrado a un fierro de las luces que yo le sostenía. Mecha se había ido a una orilla del río para repasar el guión, se resbaló y se cayó al agua. El director perdió todo, las llaves del auto, los documentos. Pero Mecha Ortiz se salvó".

En 1966 dejó Argentina Sono Film y se acercó a Enrique Carreras. "Filmé casi sesenta películas con él. Recuerdo siempre a un iluminador, Antonio Medallo, que fue el que me llevó junto a Carreras. Nos entendíamos a la perfección, con una mirada me indicaba un error." Trabajó también en las películas con el ahora precandidato a presidente, Palito Ortega, y en su productora Chango, la que hizo varios de los films oficiales de la última dictadura militar, con Carlitos Balá.

En televisión pasó también por Canal 13, recomendado por Hugo Moser, con quien filmó *La flor de la mafia*. Hace 16 años que abandonó el cine. "Sin embargo, no puedo dejar de ver cine. *Evita*, de Alan Parker, la vi cinco veces. *Martín (Hache)* otras tres. El cine es donde me formé, ahí aprendí todo, ésa fue mi gran enseñanza", asegura.

Mientras tanto, frente a uno de los espejos, una chica que promociona una marca de licor espera que el maquillaje de Vicente Notari tape un grano en el rostro para salir al aire en el programa "Polémica en el fútbol", conducido por Jorge Rial, un domingo a la noche. ■

Foto: Tony Valdez

Hágase la luz

La historia de la primera novela de Eduardo Berti es también el relato de un aprendizaje literario: cómo elegir un territorio para ambientar las aventuras –el Portugal de los años 20, la llegada de la luz eléctrica en un pueblo regido por un castillo siempre un segundo atrás de encatamiento– y cómo visitarlo sólo después de haberlo imaginado.

Por CLAUDIO ZEIGER El rock –sus letras y su progresiva influencia sobre la cultura de masas– es uno de los territorios visitados por la última generación de escritores, no sólo para establecer distancia con el imaginario de sus mayores sino por una afinidad más espontánea con ese universo. Sucedió en España con Ray Loriga, en Estados Unidos con el Easton Ellis de *Menos que cero*. En Argentina la "novela rock" se manifestó de diversas maneras en diferentes libros –*Historia de Teller* de Jorge Lanata, *Buenos Aires me mata* de Laura Ramos, *Esperanto* de Rodrigo Fresán–, a partir de la precursora *El país de la Dama Eléctrica*, de Marcelo Cohen. Eduardo Berti es parte de esa generación –nació en 1964– y uno de los más destacados periodistas de rock que pasó por varios medios escritos –**Página/12** entre ellos–, y no se sorprende cuando se le dice que precisamente de él se hubiera podido esperar, como escritor, una ficción entrelazada con la santísima trinidad de sexo, droga & rock and roll.

Pero ni su primer libro de cuentos, *Los pájaros*, ni la novela *Agua* (que acaba de aparecer editada por Tusquets) tienen ese universo de referencia. En el corazón de *Agua*, en todo caso, laten lecturas y atmósferas muy diferentes, y muy bien sedimentadas: hay un castillo, un testamento, una epidemia, lances y aventuras de otro siglo, un pionero del progreso que lleva la electricidad a pueblos oscuros y oscurantistas de Portugal en 1920, cuando el rock ni siquiera era una promesa. En *Agua* se respira un cuidado extremo por la prosa y un gusto por descolocar a cada instante al lector, mediante el recurso de hacer de cada detalle una peripecia. Aunque transcurra en las primeras décadas del siglo, no pretende ser una novela histórica. La novela de Berti es también el relato del desafío que supone recrear un escenario para una trama –antes que una trama para un escenario– y de cómo el autor conoció ese territorio en vivo y en directo después de haber trabajado la ambientación a través de distintos libros y de su imaginación.

Eduardo Berti comenzó muy temprano en el periodismo musical y de espectáculos, recién salido del secundario. "Los años de la apertura democrática fueron un momento de mucho espacio en los medios. Aparecían revistas y diarios nuevos y caía gran parte de la prensa canalla del proceso. El efecto que tuvo sobre el rock nacional la prohibición de pasar música anglosajona durante Malvinas fue decisivo. Para un pibe que empezaba, hablar de rock post Malvinas era una opción tan novedosa como atractiva, para trabajar en un terreno muy poco cubierto hasta entonces por los periodistas de más de treinta años. Ahí creo que surgió toda una generación de periodistas especializados, en la que me incluyo junto a Sergio Marchi, Mario Pergolini, Eduardo De la Puente, Bobby Flores, Marcelo Fernández Bitar", señala.

Años después y en su propio proceso de aprendizaje como periodista y escritor, Berti descubrió que no siempre era sencillo mantener unidos los distintos caminos. Supo que el periodismo es un gran ejercicio de escritura pero también una fuente de cansancio a la hora de hacer un libro. Y que el rock, al que había llegado atraído por "su aspecto de resistencia a la dictadura y también por el uso del lenguaje, el hecho de ser una usina de argot", no podía suplantar un camino paralelo de lecturas y ejercicios literarios.

"No es que un día cumplí los treinta, me puse el saco, dejé el rock y me senté a escribir. Siempre me gustó escribir y leer. Incluso hice un taller literario con el Tano Dal Masetto. Y muy pronto me di cuenta de que necesitaba tiempo para hacer un aprendizaje personal, para equivocarme y seguir probando, para hacer una novela y tirarla a la basura. Durante una época pensé que, estando en periodismo, iba a estar cerca de la literatura. Después comprobé que era como dice el tango: la ñata contra el vidrio. El trabajo es muy diferente."

Una vez lanzado al ruedo, Berti descubrió que el mundo del rock no era precisamente en lo que le interesaba bucear a través de la literatura. Hoy, con la novela ya escrita y publicada, se permite decir que para él no hubiera sido ningún desafío escribir sobre el mundo del rock, sobre todo del rock nacional. "Además no hubiera podido evitar una lectura en clave que no me interesaba en absoluto."

Pues bien: lejos del rock y de las lecturas en clave, *Agua* está ambientada en varias ciudades de Portugal, sobre todo en una aldea inventada –Vila Natal es su nombre– que convive con ciudades reales como Coimbra y Lisboa, hacia 1920.

"En un momento ya tenía toda la novela bocetada y sin embargo no sabía dónde iba a transcurrir. Primero había probado con Italia, después con España. Quería que el libro funcionara como una bisagra: contar algo del siglo pasado con una mirada del siglo XX. Me gusta ese espíritu de convivencia de dos épocas. Hasta que apareció la posibilidad de ambientarla en Portugal. Inventar un pueblo perdido en el Portugal de comienzos de siglo era una cuestión de conveniencia literaria: allí podría hacer convivir un castillo, algo tan anacrónico como un testamento, una epidemia y otros tópicos que van armando el relato, como la llegada de la luz eléctrica y otros síntomas del progreso. Pero de ningún modo quería hacer una novela histórica, sino un relato de pura imaginación."

La paradoja del caso es que la posibilidad de viajar a documentarse surgió a posteriori de la escritura y como una tentación irresistible. Gracias a una beca de la revista *Cultura* obtenida merced a su primer libro, Berti se ganó un viaje a Madrid y Nueva York. Entonces comenzó la última parte de la aventura de esta novela que había empezado a escribir en 1990. "Yo ya había decidido no ir a Portugal. Tenía la convicción de no documentarme más allá de algunos datos básicos que podía conseguir en cualquier librería de libros turísticos, alguna vieja biografía de Fernando Pessoa o una novela de Eça de Queiroz. Pero la beca me depositó en Madrid. Allí estaba, con uno de los tantos borradores de la novela en la valija, y no pude resistir la tentación de irme a Lisboa, y de allí a Coimbra. Por supuesto me traje de regreso un cuaderno lleno de datos."

El viaje, finalmente, confirmó la rara experiencia de conocer los lugares previamente imaginados. "Mi idea era cambiar todo lo que tuviera que ver con la documentación y la ambientación, pero finalmente sólo agregué algunos datos sin gran importancia. Por ejemplo, el nombre real del rector de la Universidad de ese momento. Creo que sobre todo lo hice para justificar el gasto del pasaje." R

El azar de las traducciones ha hecho que llegaran casi al unísono a Buenos Aires la primera novela policial, Réquiem por Brown, y la última, América, de James Ellroy, el autor que se propuso crear una novela negra que fuera la contracara de Chandler. En Estados Unidos, entretanto, apareció su primer libro autobiográfico, donde reconstruye el asesinato de su madre y deja en claro hasta qué punto comparte con sus personajes las obsesiones que les adjudica. Una mirada a fondo al universo según Ellroy.

En busca de la madre muerta

Por ELVIO E. GANDOLFO 22 de junio de 1958, sábado en Los Angeles. Un hombre, y tal vez una mujer, recogen en un bar a otra mujer de 42 años, pelirroja, divorciada, madre de un hijo de 10 años, que durante el día trabaja como enfermera. Horas después, en la mañana del domingo, un grupo de chicos de un equipo de béisbol y sus entrenadores cruzan un baldío a la salida de la Arroyo High School, en el barrio El Monte, de mexicanos y "basura blanca". Allí, entre los arbustos, encuentran el cadáver semidesnudo de la pelirroja, estrangulada con una de sus propias medias de nylon. Nunca se pudo descubrir al asesino.

La mujer se llamaba Jean Ellroy. Lee Earle, el hijo, estaba pasando el fin de semana con su padre, Armand, que se había divorciado de Jean cuatro años antes, cuando el pequeño Lee tenía seis. Muchos años después el hijo definiría a su padre como "un mujeriego, un pequeño héroe de la Primera Guerra Mundial, un *raconteur*, un *bon vivant*". Mientras tanto, aceptaría la versión trastrocada de su madre que le daba el padre, y que los contornos sórdidos del crimen parecían reforzar. Antes del divorcio, los padres de Lee Earle se vociferaban las acusaciones clásicas en esos casos: Armand le gritaba puta, buscona; Jane contraatacaba tildándolo de embustero, débil, inútil. El joven huérfano comenzó muy pronto una vida criminal de poca monta. Entraba en las casas pudientes donde quedaba una puerta abierta y no había nadie. "Me daba una vuelta por la casa, robaba alguna chuchería, iba a la heladera y me hacía un sandwich. Me gustaba mucho estar en casas ajenas."

También leía. "Crecí lector empedernido, raro, alto, y asustado y volátil". Al principio, las lecturas se las elegía el padre. A los once años, por ejemplo, le compró *The Badge* (*La placa*), un policial de Jack Web donde aparecía, en medio de un himno fascista a la policía de Los Angeles, otro asesinato sin resolver, de 1947. A diferencia de Jane, la aspirante a actriz Elizabeth Short, de 22 años, ocupó las primeras planas de los diarios durante meses, y su asesinato terminaría registrado en el libro de Kenneth Anger *Hollywood Babilonia*. Para la historia, sería "el caso de La Dalia Azul". El crimen no podía ser más grotesco: el cadáver de la Dalia apareció desnudo en un baldío, cortado en dos por la cintura, con signos evidentes de una larga sesión de tortura previa a la muerte. Nunca se pudo descubrir a los asesinos.

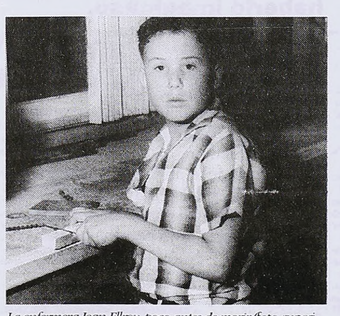
La Dalia Azul obsesionó a Lee: discutía continuamente con su mejor amigo sobre el crimen, soñaba con viajar en el tiempo, para salvar y enamorar a la víctima. Entretanto un sexto sentido de supervivencia le hizo abandonar la vida criminal, ante la sospecha de que aquello sólo podía empeorar, y terminar mal: la policía ya tenía su foto de frente y de perfil. Consiguió un trabajo de caddie en un campo de golf y, con los detalles peculiares de ese oficio, construyó su primera novela, *Réquiem por Brown*, firmada con el nombre James Ellroy.

El molde elegido fue el típico del relato de "detective privado". Había además una aspiración a "lo culto" casi patética: Brown es melómano, fanático de Beethoven y Bruckner. Aparecían también algunos elementos que se volverían obsesiones en los libros siguientes de ese muchachón alto que ya había pasado los 30 años (el libro apareció en 1981): un personaje fascista, pirómano, demente, descrito con minucia; y una amistad fuerte del protagonista con un personaje solitario, con el que hablaban... de La Dalia. Y, cuando el gordo fascista moría, había una descripción repulsiva y lenta del estado descompuesto de su cuerpo. Salvo esos datos, el libro era apenas un policial más, entre negro e "inglés", cuyos defectos de tono (la delectación en lo morboso) se convertirían con el tiempo en los rasgos de estilo de Ellroy.

La obsesión doble continuó. Cuando Ellroy escribió *Clandestine*, por ejemplo, ficcionalizó la muerte de su madre. Allí comienza, por otra parte, su proyecto global: una larga serie de novelas sobre la ciudad de Los Angeles en los años 50. Si la imagen que Eisenhower y las necesidades de posguerra construyeron de la época era sonriente, confortable, moral, Ellroy tenía el plan explícito de convertirse en el gusano de esa manzana saludable, apetitosa, como mucho producto "subte" de la época (las películas salvajes de Welles o Aldrich, las historietas de *Cuentos de la cripta*, incluso la revista *Mad*). "Para la mayoría de la gente son una década kitsch, de cosas tan inaguantables como los relojes con el ratón Mickey. Para mí los años 50 son oscuridad, historia escondida, perversión detrás de casi todas las puertas, esperando escurrirse hacia la calle." Si el adolescente Lee se escurría al interior de las casas ajenas, bajo los efectos del vino barato, la marihuana y todo tipo de pastillas, el maduro James se metía en las entretelas de la historia oficial estadounidense estimulado por sus propias obsesiones. Ellroy descubrió pronto que el truco fundamental era hacerlo a través de policías. Sencillamente porque los policías eran, a la vez que la ley, la corrupción, la debilidad, la psicosis, tanto o más que en los criminales o los psicóticos, y estaban muy informados. Si sabían más, era para chantajear, extorsionar, excitar sus propios bajos instintos.



Allí, entre los arbustos, estaba el cadáver de la pelirroja madre de Ellroy, estrangulada con una media de nylon. Nunca se descubrió al asesino.



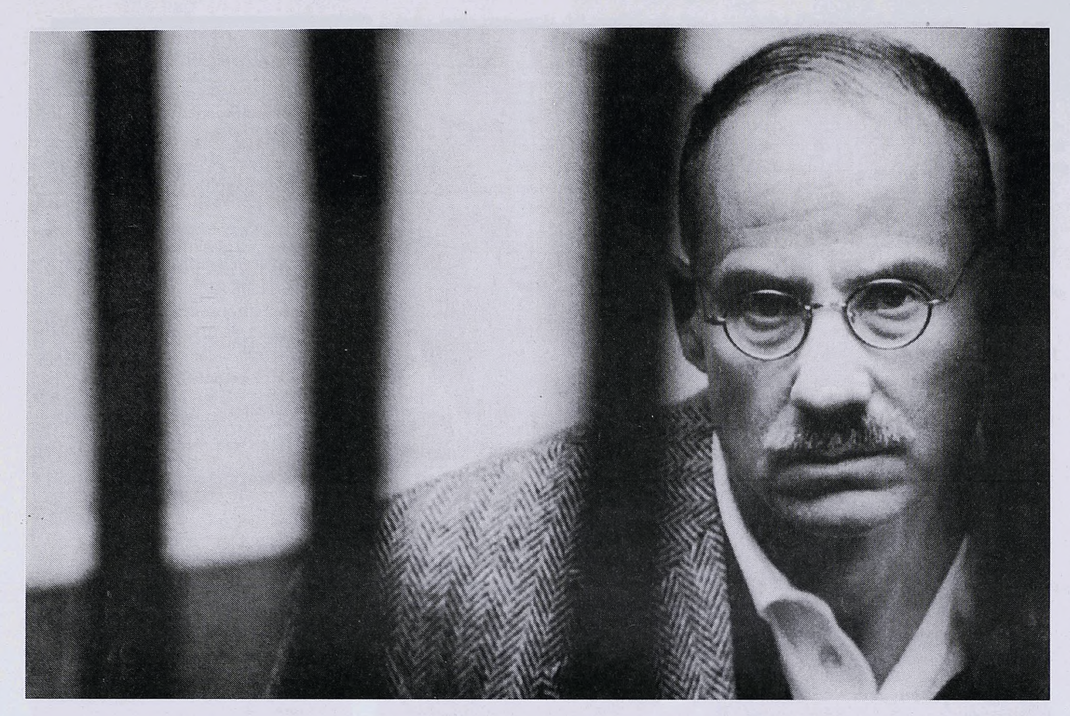
La enfermera Jean Ellroy, poco antes de morir (foto superior). *Y su hijo, por entonces llamado Lee Earle Ellroy.*

Novelas como *Sangre en la luna* (1984), *Because the Night* (1985) o *Terror silencioso* (1986) ya tienen el sabor inconfundible de Ellroy: personajes que no saben qué hacer con su cuerpo grandote, hundidos en casos retorcidos, carambólicos, donde circulan la sangre, el semen, los huesos quebrados, los cadáveres descompuestos y las mentes enfermas, con la energía que sólo puede darles un autor impulsado por oscuros fantasmas personales. Las novelas de Ellroy son textos calientes, por momentos irrespirables, donde puede advertirse la lucha del que escribe por controlar su propia tendencia al desmadre, a despecho de su proyecto explícito ("ser el mejor escritor de novelas negras que haya existido").

Los Angeles no era el escenario simplemente por haber sido su lugar natal y el escenario de su vida, sino porque tenía todos los elementos necesarios para proyectar su delirio interior: Hollywood y la falta de densidad urbana, ese desierto moral que más tarde exploraría Easton Ellis.

A fines de los 80, el periodista inglés John Williams hizo una serie de reportajes sobre la "novela negra", con la tesis de que ningún escritor había descrito mejor las ciudades norteamericanas que los autores de policiales. Cuando visitó a Ellroy, éste describió así la ciudad: "Es casi obligatorio que Los Angeles no guste. Expresar cariño por ella equivale a decir: *Voy a ser una estrella de cine*, o *Soy adicto a la cocaína*, o *Me gustan los tiroteos desde coches*. La ciudad tiene dos imágenes gemelas: el aburrimiento de Beverly Hills y los tiroteos en los ghettos. La otra cosa que se dice de ella, y que se acerca más a la realidad, es que no hay nada: un puñado de suburbios en busca de una ciudad, un cruce gigantesco de autopistas".

Sobre esa pantalla en blanco, Ellroy proyectó sus fantasmas. La manifestación más evidente llegó con *La Dalia Negra* (1987). Después de rozar una y otra vez el crimen famoso, en esa novela lo con-



virtió en el tema central. La dedicatoria era clara en su referencia autobiográfica: "Para Geneva Hilliker Ellroy (1915-1958). Madre: veintinueve años después, esta despedida de sangre".

En *La Dalia Negra* hay un dúo de boxeadores de estilo distinto, Blanchard y Bleickert, cuya capacidad de pegar termina canalizada en el trabajo policial. Los dos se cruzan con el caso de la Dalia, esa muchacha promiscua y vulnerable, que se convierte en una obsesión para Bleickert: "Betty Short existiría sólo en el único sitio donde yo deseaba que existiera... como punto focal de mi imaginación". Hay un tercer elemento en ese triángulo pasional y "amistoso" explosivo: Kay, la mujer de Blanchard, "rescatada" del hampa. La desgracia es que, como había pasado (y seguiría pasando una y otra vez), en cuanto Ellroy se acerca al clímax (a alguno de los numerosos clímax de cada libro) se deja llevar por el andarivel del exceso absoluto, infantil: así como un niño a veces no puede parar hasta devorarse entera la caja de bombones que tiene delante, Ellroy se despacha con páginas y páginas de sadismo, huesos quebrados, cabezas y tripas que vuelan. La indigestión, en este caso, no la sufre el propio pecador sino, en cambio, el lector.

A diferencia de lo que ocurre con las peores páginas de Stephen King, el mundo de Ellroy no es adolescente en su espíritu. Lo que a primera vista parecen durísimos y terribles problemas adultos, terminan patinando en su propia mezcla no elaborada de elementos repulsivos sin matices. Muchas páginas de *La Dalia Negra* conmueven por su lirismo oscuro. Pero muchas más desorientan por la inutilidad de su complejidad, y por los excesos que, a partir de un punto, hacen sonreír en vez de estremecer o asustar. La "solución" imaginaria del caso no puede ser más absurda: incluye parentescos cruzados, venganza social de Ellroy (una familia pudiente podrida hasta la médula), personajes que eran secundarios y de pronto pasan al primer plano. En demasiadas ocasiones el nivel descriptivo no supera el famoso poema "asqueroso" de Espronceda: "Quisiera un cementerio / de muertos bien relleno".

Las virtudes (la energía cruda, los brochazos poéticos y la pura obsesión) fueron premiadas por el éxito. Fue el principio del proyecto más ambicioso de Ellroy: el "cuarteto de Los Angeles", completado por *El gran desierto, Los Angeles Confidencial* y *Jazz blanco.* Por momentos no se puede menos que rechinar los dientes de furia o frustración por el modo preciso en que Ellroy arruina sus mejores, indudables virtudes (una escritura "negra" cortante, telegráfica, aireada con toques de tenebroso lirismo) con sus peores defectos de exceso infantil.

Ellroy descubrió pronto el truco fundamental: los policías eran, a la vez que la ley, la corrupción, la debilidad, la psicosis, tanto o más que los criminales. Y usaban su información para chantajear, extorsionar, excitar sus propios bajos instintos.



Fotos del prontuario del joven Ellroy, en la Policía de Los Angeles

En *El gran desierto*, por ejemplo, refina uno de sus descubrimientos: es mejor tener de protagonistas a un trío de policías pesados y corruptos, instalando una escena psicológica, en vez de un solo policía. Además describe ambientes con precisión, y sabe mechar el texto con roces leves de personajes reales (actores, actrices o políticos famosos) para hacerlo más convincente. Pero en el "grand finale" el culpable de todo es un tipo que, para asesinar, como es muy loco (la idea de la locura, para Ellroy, es sobre todo el exceso y la rareza), se pone... ¡dientes de lobo!

Los Angeles Confidencial es, hasta hoy, el mejor trabajo de Ellroy, aun con sus excesos. El trío protagónico está aquí descrito con gran vividez. El estilo acentúa al extremo la tendencia a la frase corta, sincopada, que no quiere perder tiempo. Cada bloque argumental largo está seguido por un "Calendario", recortes de diario o informes puntuales que explican la continuación del trayecto del trío: la bestia primitiva Bud White, el cobarde y eficaz Ed Exley y el obseso luchador antidroga Jack Vincennes. Los casos son un ejemplo de brutalidad policial. Estos, a su vez, se cruzan con un circuito de pornografía fotográfica (con lo cual uno empieza a temer) y con un productor de personajes y parques infantiles (¿Disney?) con lo cual, a la larga, los temores se concretan. Las últimas páginas son un galimatías de nombres, paternidades cambiadas, drogas experimentales y desde luego mucha sangre o huesos quebrados (nadie pega nunca un puñetazo sin quebrar algo, en las novelas de Ellroy).

Sangre en la luna esta dedicada "A la memoria de Kenneth Millar (1915-1983)". Como Ellroy, el prolífico Millar se cambiaría el nombre por el de Ross Mac Donald, y con ese seudónimo escribiría la famosa saga de Lew Archer. El detective privado Archer (que Paul Newman corporizaría en la pantalla) hablaba y recorría ambientes parecidos a los de Philip Marlowe, el detective de Chandler. Pero, si Millar-Mac Donald se dedicaba a desenterrar psicoanalíticamente secretos privados, Ellroy trata de hacer lo mismo con secretos sociales, y termina por tocar el límite de quien se dedica más bien a una secta: la policía de Los Angeles.

Ellroy explicó claramente sus aspiraciones al periodista inglés John Williams: "Quería crear un antídoto al detective privado cansado del mundo, bebedor de cerveza, mujeriego y predecible. En mi opinión, ese personaje creado por Raymond Chandler, y que ha engendrado tantos imitadores, es basura. Quería un policía de Los Angeles real, reprimido, violento, de derechas (aunque no particularmente desde el punto de vista ideológico). Quería un hombre obsesionado con el orden porque en su propia vida no existe".

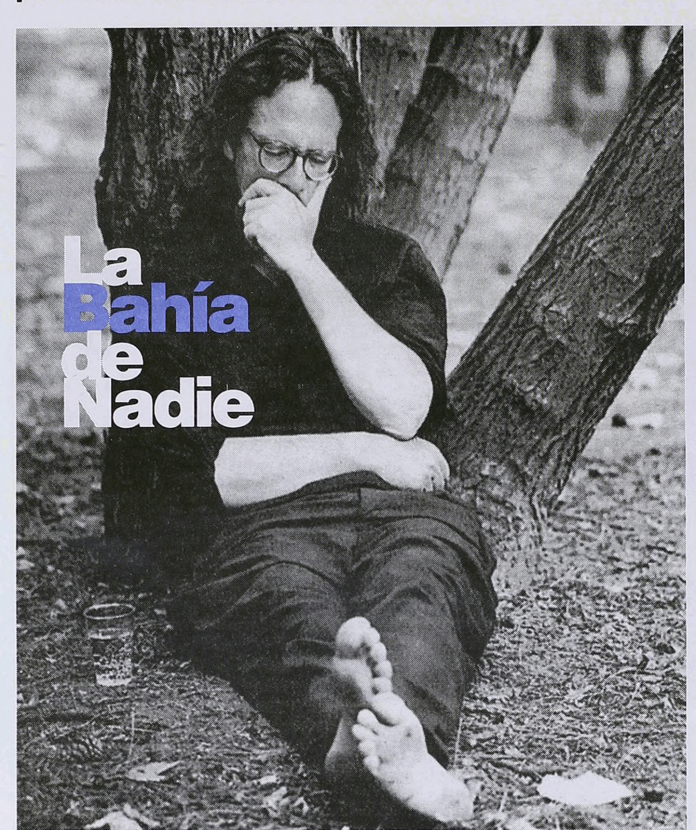
A juzgar por *América* (en el original inglés, *American Tabloid*), Ellroy sigue siendo muy ambicioso. El corto prólogo prenuncia una novela a secas "importante". Parece la puesta al día de Dos Passos y de aquellos otros autores que en su momento buscaron apretarle las tuercas a su país y escribir la Gran Novela Americana ("Algo absurdo, porque ya está escrita. Se llama *Moby Dick*", como apuntó en su momento el inglés Tom Sharpe). En *América*, Ellroy afirma: "El país nunca fue inocente. Los norteamericanos perdimos la virginidad en el barco que nos traía y desde entonces hemos mirado atrás sin lamentaciones. Pero no se puede atribuir nuestra pérdida de la virtud a ningún suceso o serie de circunstancias en concreto. No se puede perder lo que no se ha tenido nunca".

En el resto del prólogo se descubre que los años 60 irritan a Ellroy tanto como los 50. El lector se frota las manos, porque los 60 fueron tan distintos de los 50 que algo cambiará en Ellroy. Pero allí están los mismos brotes de demencia psicótica y violencia al acecho, la pila creciente de cadáveres, el trío (en vez de policías, esta vez son agentes del FBI), las verdades ocultas (en especial sobre los Kennedy, J. Edgar Hoover y un amplio etcétera). La trama no demora en desbordarse y en desmoronar la ilusión de otro tono.

Ellroy decidió no continuar con el segundo volumen de su nueva trilogía sino hacer una zambullida en el origen: el asesinato de su madre. En *My dark places*, su primer trabajo directamente autobiográfico (con la colaboración como investigador del policía retirado Bill Stoner), Ellroy no logró develar la verdad periodística, vengativa, reparadora en superficie: quién era el asesino. Pero sacó a la luz con más profundidad que nunca hasta qué punto su madre era una mujer tenaz, luchadora, querible: "Muy rápido descubrí que partí muy sencillamente a descubrir a mi propia madre, a la que nunca había conocido. Había hecho de ella un mito, un fantasma, mientras que había sido una mujer".

El abandono temporario del género, el cambio de dirección, tal vez le permita hundir con un poco más de complejidad un bisturí revelador que hasta ahora esgrimió con los movimientos convulsivos de un criminal (o un policía) psicótico. Sólo queda esperar la próxima entrega de su trilogía americana.

Después de la polémica que generó su ensayo sobre los serbios, Peter Handke se refugió en su casa de las afueras de París, un retiro que le permitió alumbrar un nuevo libro de 500 páginas que acaba de aparecer en francés. Viajero empedernido, esta vez el escritor descubrió que no hace falta salir del hogar para tener una aventura interior.



Por PABLO CHACON y JULIETA GROSSO Al oeste de París, en alguna parte entre Meudon y Versailles, entre la ciudad y el bosque, se encuentra la Bahía de Nadie. Ni el lugar ni el nombre figuran en los mapas o los carteles de señalización. Pero en la topografía del escritor, ese sitio existe como un anfiteatro de colinas arboladas que descienden alrededor del río y la capital. A cinco minutos de la Torre Eiffel, esta región de Hauts-de-Seine, aparentemente sin ningún sello que la distinga, sin historia, representa para él un lugar único, un sitio capaz de ahuyentar "toda nostalgia de lo lejano". Peter Handke acaba de publicar en París una novela de casi 500 páginas, *Mon année dans la Baie de Personne* (*Mi año en la Bahía de Nadie*), donde enhebra la ficción, la autobiografía, el diario de viajes, el ensayo y la reflexión filosófica. El nuevo libro está centrado en las imágenes que rodean la casa que posee en las afueras parisinas, un ámbito donde también le fue posible embarcarse en una aventura interior conformada con retazos de su historia personal y la de varios de sus amigos.

Handke eligió, por esta vez, retirarse de las tumultuosas aguas de la historia contemporánea para encaminarse por terrenos menos ríspidos. Con todo –o pese a todo–, el escritor no se priva de dar a conocer sus opiniones y poner el dedo en la llaga en este reportaje exclusivo que concedió a *Radar*.

Austríaco de origen, jurista, ex diplomático, Handke es justamente considerado como uno de los escritores en lengua alemana más sólidos de la posguerra. Practicó todos, o casi todos, los registros artísticos posibles: la actuación, la dramaturgia, la dirección y el guión de cine, pero es en su literatura donde mejor ha cristalizado una fórmula que combina la experimentación con el lenguaje junto a la voluntad permanente de delatar a una sociedad que sólo piensa en domesticar al individuo. Handke viajó mucho antes de decidir instalarse en París, una ciudad que lo cobijó sin reticencias. Pero poco a poco se fue aventurando fuera de la ciudad, explorando los márgenes en busca de un lugar de residencia. "Siempre presentí que la vida en la periferia de una gran ciudad es como una pausa bajo la apariencia de un viento todavía desconocido." En el momento en que escribía el libro atravesaba "una fase bastante confusa, vacilante, nostálgica, reticente a hablar mucho de mi pasado y también de mi presente. Vivía una suerte de metamorfosis, de pasaje de un estado a otro". A los ojos del escritor, la Bahía de Nadie que da marco a la historia aparece como "una tierra más extraña y desconocida que los lugares que yo había visto en mis años de viaje, incluso en los lugares más remotos". Y agrega: "Yo he vivido aislado toda mi vida, por el hecho de que el mundo era incomprensible, inaccesible y me excluía. Ese era mi problema esencial, era raro que me sintiera perteneciendo al mundo, teniendo parte en él. Esperaba algo que se convirtiera para mí en un gran momento, digno de sorprender, de ser transmitido a la posteridad". Acaso, se le sugiere, ese momento haya sido la decisión de intervenir públicamente después de la "pax americana" firmada entre los distintos bandos que protagonizaron la guerra en los Balcanes.

¿Por qué partió a Serbia en plena guerra?

–Es que todo el mundo estaba concentrado sobre Sarajevo, pero la guerra había sido más terrible en los pueblos ubicados sobre la línea de la frontera o en Mostar, completamente destruida por los combates entre croatas y musulmanes. Está bien hablar sobre Sarajevo, aunque es necesario aclarar las cosas. Casi nadie ha descripto a Serbia durante la guerra, salvo para buscar índices y señales de los crímenes. Yo quería extender el campo de visión. Sentía que la historia completa de esta guerra no estaba escrita. Por otra parte, comencé a dar cuenta de ello a través de artículos que deformaban algunos hechos, o incluso ciertos procesos conducidos por el Tribunal Internacional de La Haya. Estuve allí durante dos semanas para presenciar el primer caso, donde las víctimas eran serbios de Bosnia. Esa fue la primera vez que un miembro de un pueblomartirizado sucesivamente por los turcos, los austríacos, los nazis y los aliados croatas era reconocido internacionalmente como una víctima.

¿Qué lugar ocupa un escritor en un país en guerra?

–Yo no soy periodista ni juez ni historiador. Soy un escritor y en ese rol llegué a Serbia. Siento que en esta guerra faltó un Camus, sobre todo para instalar las preguntas de otro modo. Para evitar la simplificación. Por ejemplo, asistiendo a un debate de ortodoxos, comprendí cómo esta religión introvertida influye en todo un pueblo, aun cuando los católicos y los musulmanes son extrovertidos. A causa de su introversión religiosa y geográfica, los serbios no saben explicar muchas cosas. Lo mismo pasa con la relación que tienen con sus muertos, particularmente en los cementerios, lo que revela en parte una concepción diferente del tiempo: las víctimas del nazismo y de esta guerra no están definitivamente muertas para ellos, el proceso de muerte es permanente. Los serbios no comprenden que la historia ha tenido que continuar, no entienden que era necesario acabar con la guerra. Y puede ser que tengan alguna razón para no comprender la historia como nosotros.

¿Experimentó usted alguna forma de responsabilidad en particular?

–Nosotros hemos estado inconscientes, prisioneros de nuestras opiniones. Desde el comienzo, no hemos estado ocupados en cosas demasiado serias, empezando por mí. ¿Cómo pude dejar que mis amigos austríacos se entusiasmaran por Eslovenia sin reaccionar? ¿Cómo se podía evitar la tragedia si ya estaba encaminada la caída de Yugoslavia? ¿Cómo los 600 mil serbios que vivían en Croacia hubieran podido vivir la división de otro modo que no fuera una tragedia que condujera a tanta guerra y tanta masacre? La paradoja de esta guerra es la de haberme hecho descubrir al escritor más grande de este siglo, Ivo Andric, que era croata y hasta tal punto fatalista que se convirtió en revolucionario. En Sarajevo detestan a Andric, porque a pesar de que había despertado simpatía en toda Yugoslavia, criticó la influencia otomana sobre los serbios y los croatas, denunciando que una buena parte de la burguesía serbia se estaba convirtiendo al Islam para sacar provecho del imperio turco. A menudo se presenta la guerra en Bosnia como un conflicto entre campesinos serbios, ignorantes y frustrados, y ciudadanos burgueses cosmopolitas. Pero eso es un mito. Si hubo una ciudad cosmopolita en Yugoslavia, era Belgrado. Más aún: la formación de Yugoslavia era cosmopolita en su totalidad. Para mí, Europa murió en Yugoslavia. ■

Best Sellers

Ficción

1 **Los cuadernos de don Rigoberto,** Mario Vargas Llosa (Alfaguara, $18)

2 **El Anatomista,** Federico Andahazi (Planeta, $17)

3 **El general, el pintor y la dama,** María Esther de Miguel (Planeta, $18)

4 **Sostiene Pereira,** Antonio Tabucchi (Anagrama, $18)

5 **El tercer gemelo,** Ken Follet (Grijalbo, $22)

6 **Los doce mandamientos,** Sidney Sheldon (Emecé, $22)

7 **El socio,** John Grisham (Ediciones B, $19)

8 **Grito de Halidón,** Robert Ludlum (Atlántida, $18.90)

9 **Como vivido cien veces,** Cristina Bajo (Atlántida, $19.90)

10 **Lupe** Silvia Miguens (Tusquets, $16)

No ficción

1 **El horror económico,** Viviane Forrester (Fondo de Cultura Económica, $15)

2 **De jardines ajenos,** Adolfo Bioy Casares (Temas, $19)

3 **La Bonaerense,** Carlos Dutil y Ricardo Ragendorfer (Planeta, $18)

4 **Cuyano alborotador, vida de Domingo Faustino Sarmiento,** Jorge García Hamilton (Sudamericana, $18)

5 **La inteligencia emocional,** Daniel Goleman (Vergara, $22)

6 **Paren las rotativas,** Carlos Ulanovsky (Planeta, $34)

7 **El fin del trabajo,** Jeremy Rifkin (Paidós, $29)

8 **Manual de estilo y ética periodística,** La Nación (Espasa, $20)

9 **El presidente que no fue,** Miguel Bonasso (Planeta, $29)

10 **Siete leyes espirituales del éxito,** Deepak Choppra (Norma, $9,50)

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Interlibros, La compañía de los libros, Librerío, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); Boutique del Libro (Lomas de Zamora); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, Lett, La Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela, Rubén Libros (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).
Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

Huellas del horror

ENTRE EL PARENTESCO Y LA POLITICA. FAMILIARES Y DICTADURA, 1976-1983.
Judith Filc.
Editorial Biblos, 1997, 222 páginas.

Por ERNESTO SEMAN "Los exiliados se dividían entre los que se suicidaban y los que se divorciaban", sentenciaba una mujer de la comunidad argentina en México. Ella evidenciaba el simplismo de la afirmación: estaba viva, y casada con el mismo hombre con el que habían dejado Buenos Aires en 1975 para pasar casi una década en el Distrito Federal. Pero, ¿de dónde salía esa frase? Posiblemente, como muchos, se había dado cuenta entonces de que tanto la militancia como la represión y el exilio habían impactado sobre algo que, discursivamente, empezaban a descubrir: la familia.

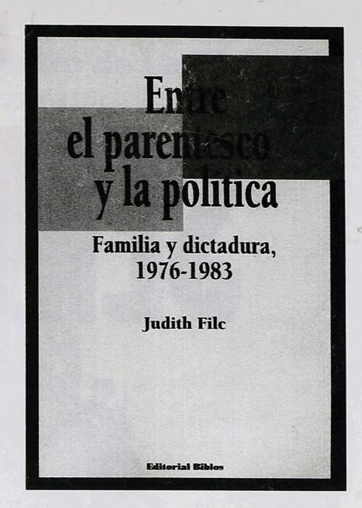
Ese mismo hallazgo moviliza a Judith Filc para tratar de determinar en su libro la presencia del modelo tradicional de familia en el discurso de la última dictadura militar y, sobre todo, a identificar el peso de ese mismo modelo en la oposición que encabezaron los organismos de derechos humanos entre 1976 y 1983. Casi como dos libros en uno, la segunda parte del ensayo está dedicado a analizar esa misma presencia del modelo de familia en dos novelas de la época: *Conversación al Sur*, de Marta Traba, y *La invitación*, de Beatriz Guido.

La casa y la familia son el refugio ante la crueldad de la vida pública, algo garantizado por el discurso democrático, que le pone límites a la intromisión del Estado. "El discurso autoritario –contrapone Filc– caracterizó a la familia como una célula cerrada, al tiempo que los límites del espacio doméstico se abrían a la intervención estatal: (el Estado) se arrogaba el derecho de determinar cuál era la conducta apropiada de sus hijos".

Una multitud de ensayos y trabajos ya trataron este tema desde 1983. La fuerza de los lazos familiares en el discurso de los organismos de derechos humanos tiene un referente obvio –el de las Madres de Plaza de Mayo– e incontables huellas más pequeñas. Un extenso recorrido por la bibliografía sobre el tema y por los testimonios de ex presos, exiliados y militantes es el aporte más rico de Filc, una argentina que realizó su doctorado en Literatura Comparada y Teoría Literaria en la Universidad de Pensilvania.

La familia es quizá la única estructura que –en Occidente– no requiere del derecho de libertad de asociación, y eso sea quizá lo que le da un lugar relevante allí donde esa libertad está cercenada: se podía asesinar en público a alguien identificado como "subversivo", pero era más difícil si esa misma persona se autoproclamaba como madre. Ese desplazamiento que Filc engloba dentro de la "politización de lo privado" es el más fácil de detectar en los hechos de aquella época.

Esa misma politización de lo privado provoca el estallido del modelo de familia. "Es significativa la presencia de lo biológico en los argumentos a favor de los niños recuperados", dice la autora, ubicando ese punto como central en el discurso de las Abuelas de Plaza de Mayo y la búsqueda de sus nietos. Esa "presencia de lo biológico" en los organismos de derechos humanos parte de una realidad obvia –que los nietos buscados son hijos de sus hijos–, pero no estuvo en el centro del debate ni de la acción política desde 1983 hasta la fecha. Afortunadamente, Filc cita al doctor Ulloa –un psicoanalista que trabajó con Abuelas–, quien caracterizó la identidad de los niños apropiados como "fundada en una situación mentirosa, pero además de una mentira que oculta



un crimen". Y parece poner así el acento en los temas que estructuran tanto el discurso de los organismos como las acciones políticas y judiciales en búsqueda de la restitución de sus nietos.

Los organismos, por su parte, también descubrirán a su paso nuevos modelos y vivirán las tensiones en el discurso de los familiares entre una noción "biológica" y otra "política" de la familia. "No es el la zobiológico sino el ser víctima de la represión lo que determina la filiación familiar", escribió Filc en su trabajo, al mismo tiempo que salía a la calle la agrupación HIJOS, como para confirmar que la huella que ha dejado esa época puede rastrearse veinte años después.

Las cosas que trajeron

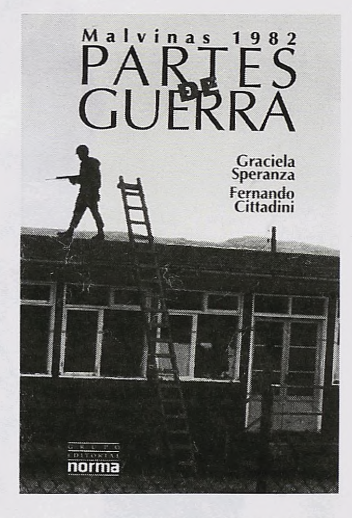
PARTES DE GUERRA. MALVINAS 1982.
Graciela Speranza y Fernando Cittadini.
Norma, 1997, 236 páginas.

Por OSVALDO AGUIRRE Una de las características definitorias del testimonio surge del lugar otorgado a los protagonistas de los sucesos tratados: a diferencia de lo que ocurre en un texto literario convencional, no sólo se constituyen como personajes sino que además actúan como narradores. Los hechos aparecen considerados desde posiciones particulares, se manifiestan creencias e ideologías, el concepto de verdad objetiva se revela como falacia y en definitiva queda articulado un relato que toma distancia tanto de la historia como de la crónica periodística. El trabajo del escritor se repliega hacia lo estrictamente formal: concierne a la selección y el armado de los materiales reunidos y a una reelaboración discursiva que respeta los registros realizados. Esta forma, llevada al extremo en *Partes de guerra*, permite que hablen directamente los entrevistados, ex combatientes de la guerra de Malvinas: soldados, suboficiales y oficiales que en su mayoría se desempeñaron en la zona de Darwin-Goose Green, donde se libró uno de los capítulos más sangrientos de la contienda.

Esos testimonios se presentan ordenados en forma cronológica, desde el momento en que se produce la convocatoria para acudir al frente hasta el regreso y la reinserción en la vida civil. "Los autores no han hecho más que permitir que las voces de algunos protagonistas, cada uno con su tono y sus matices propios, se entramen en un único relato", se dice en una nota preliminar. No obstante, pueden notarse algunos de los criterios con que se efectuó un montaje preciso: el propósito de enfrentar versiones sobre un mismo episodio, en un procedimiento que da cuenta del debate inconcluso que significa la guerra.

Además de las divergencias sobre asuntos puntuales, los relatos de los entrevistados aparecen de tal manera que cumplen funciones determinadas en la historia. Es uno de los logros de la escritura, y que sea imperceptible da la medida de su eficacia; también porque se supone que el espíritu de cuerpo militar borra las individualidades. Así, el ex subteniente Gómez Centurión explica en términos teóricos problemas de estrategia, hace observaciones sobre el arte bélico y pauta el desarrollo del conflicto. Por su parte, Italo Piaggi, comandante de las fuerzas de Darwin, apunta a denunciar las falencias del mando operacional de la contienda y a dar prueba de la improvisación y la incertidumbre presentes desde un comienzo en los jefes militares. Con esta excepción, en el resto de los oficiales ocurre como si el mando, en su cúspide, resultara despersonalizado, carente de sujeto. Es curioso –pero refleja algo del carácter militar– que la obsesión por cumplir la orden elimine toda discusión al respecto. "Veía que la historia me pasaba por la punta de las narices", recuerda un oficial en alusión al desembarco en las islas. Sin embargo, no observa nada más allá: no hay ninguna consideración sobre las razones últimas de los acontecimientos, ningún cuestionamiento a la decisión de librar la guerra.

Los pasajes más intensos y conmovedores del relato se producen inevitablemente con las intervenciones de los ex soldados. No hay explicaciones de los autores, pero la presentación de ciertos datos resulta más que elocuente, como el caso del soldado que es condecorado con "la Cruz al heroico valor en combate" y luego, ya desmovilizado, vende golosinas y diarios en la calle y en los trenes y ahora es un desocupado. Otro de los valores del libro consiste en descubrir y explorar aspectos ignorados de su tema. Por ejemplo, la contradicción entre



las declamaciones nacionalistas y el sentimiento concreto del soldado de pisar un suelo absolutamente ajeno, "con casas británicas, con carteles británicos, con cercas británicas, con hombres de aspecto británico". El relato de Speranza y Cittadini toma la estructura de la ficción: puede leerse como una novela, y de hecho las partes de la acción han sido dispuestas como capítulos. Algo en que insiste en los testimonios obtenidos es el rechazo de la literatura, del cine y de las versiones que ofrecen sobre la guerra, definida al mismo tiempo como "una experiencia humana incomparable", donde la razón convencional queda abolida. "La guerra no se puede contar", se lee en la última frase. Por eso, quizás, es imposible dejar de hablar sobre ella, intentar una y otra vez su narración. Este libro no cierra la cuestión, no entrega una versión definitiva, pero presenta la verdad de los que estuvieron.

TOWER RECORDS • VIDEO • BOOKS

Del 23 al 29 de Junio

SEMANA DEL TANGO EN TOWER

DESCUENTOS ESPECIALES
EN LA SECCION TANGO



EVENTOS / PROMOCIONES

SANTA FE 1883 - TEL. 815-3700 - LUNES A SÁBADO DE 10 A 1 HS. DOMINGO DE 12 A 24 HS.